UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA
FACULTAD DE ARTES
INSTITUTO DE MÚSICA

SEBASTIÁN ANDRÉS NABÓN HERNÁNDEZ

LO SILENTE DESDE EL PROCESO CREATIVO.

Memorial de Composición.

Memorial de Maestría
Programa de Pós-Graduação em Música
Instituto de Artes
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Mestrado Interinstitucional em Música
MINTER – UFRGS – UdelaR

Orientador:
Prof. Dr. Celso Giannetti Loureiro Chaves

Montevideo
2022

CIP - Catalogação na Publicação

Nabón Hernández, Sebastián
Lo silente desde el proceso creativo. / Sebastián Nabón Hernández. -- 2023.
171 f.
Orientadora: Celso Giannetti Loureiro Chaves.

Coorientadora: Antonio Borges-Cunha.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Curso de Música: Composição, Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. Composición. 2. Silencio. 3. Escucha. I. Loureiro Chaves, Celso Giannetti, orient. II. Borges-Cunha, Antonio, coorient. III. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Resumen

El objetivo de este trabajo es investigar a través de mi proceso composicional cómo la noción de silencio/lo silente puede ser transpuesto de distintas maneras, y en distintas escalas temporales y estructurales en el proceso compositivo. Cómo este concepto puede condicionar la elección, exclusión, y tratamiento de los materiales y puede dar respuestas en cuanto a tiempo, estructura y forma. Pretende ir más allá de la notación explícita del silencio o su utilización como articulador de la estructura temporal/formal de una pieza. Este memorial busca ser un aporte más a la construcción y transformación de nuestras subjetividades, de nuestras escuchas y de las implicancias que nuestras propuestas tienen con el resto de la sociedad. Nuestras implicancias políticas, sociales, psicológicas, solo por nombrar algunas, se encuentran dialogando con nuestros discursos sonoros. Como parte activa de un diálogo debemos primero que nada escuchar para luego decir. Y para escuchar debemos hacer silencio.

Palabras clave: Composición - Silencio- Escucha.

Abstract

This work aims to investigate through a compositional process how the notion of silence/the silent can be transposed in different ways, in different temporal and structural scales of the compositional process, and how this concept can condition the choice, exclusion, and treatment of materials and can give answers in terms of time, structure and form. It intends to go beyond the explicit notation of silence or its use as an articulator of a piece's temporal/formal structure. This memorial seeks to contribute to the construction and transformation of our subjectivities, our listeners, and the implications that our proposals have for the rest of society. Our political, social, and psychological implications, to name a few, are in dialogue with our sound discourses. As an active part of the dialogue, we must listen and then say. Moreover, in order to listen, we must be silent.

Keywords: Music Composition - Silence - Listening.

Índice.

Introducción **5.**

1. Marco conceptual **7.**

2. Referencias estéticas **14.**

3. Procedimientos **17.**

3.1 Cantando um idioma que todes intende **22.**

3.2 Delimitación del material de alturas **32.**

3.3 Aspecto poético y la noción de frontera **39.**

3.4 Procedimiento específico: Canción III **47.**

4. Consideraciones finales **54.**

Referencias bibliográficas **57.**

Agradecimientos.

Antes que nada, quiero que las primeras palabras que se lean de este memorial sean palabras de profundo agradecimiento. Agradecimiento a mi casa de estudios: el Instituto de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de la República, que me brindó la oportunidad de emprender este proceso de aprendizaje junto con los tutores Celso Loreiro Cháves y Antonio Borges-Cunha del Programa de Pós-graduaçao em Musica de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul, para quienes estas palabras de agradecimiento no son suficientes.

También quiero agradecer a mis colegas, compañeros y amigos de viaje Alejandro Barbot, Jorge Damseaux y Fabrice Lengronne. Siento que he aprendido más de lo que soy consciente solo por el hecho de transitar esta maestría junto a ellos.

Va también mi mayor agradecimiento a todas/os las/os profesores/as del programa y a todas aquellas personas que hicieron posible desde la gestión para que este intercambio institucional haya sido posible.

Y por último, pero no por eso menos importante, un agradecimiento a mi familia, amigos y seres queridos que siempre me brindan su apoyo incondicional, hacen del soporte emocional que me permite y permitió enfrentar este proceso. Sin todo ese apoyo no hubiera sido posible para mí.

Quiero destacar también, y con esto se amplía el agradecimiento, a los profesores/as y personas que se encargaron de toda la gestión administrativa. Luego de nuestro primer semestre estalló la pandemia y con ella la emergencia sanitaria, y a pesar de las trágicas consecuencias que tuvo para muchas personas, este proyecto continuó gracias al poder de adaptación de todos/as los/as involucrados/as en este programa desde todos sus aspectos.

En este momento nos encontramos en una situación completamente distinta a la del comienzo de la maestría y siendo nosotros mismos también muy distintos. Gracias por esto también.

Introducción.

Ser nuestro propio objeto de observación: el memorial.

El memorial académico es un documento que posee una dimensión institucional como también una individual autobiográfica al exponer una trayectoria profesional-personal. Como escritura en sí es condicionado por una tradición institucional y por algunas reglas expresas, al mismo tiempo que permite la apreciación de distintos niveles de subjetividad; permitiendo así establecer una relación entre el papel profesional y nuestra individualidad de modo de situarnos delante de nuestro propio contexto personal y socio-histórico.

Este abordaje auto-reflexivo con una gran carga subjetiva permite la puesta a punto y desarrollo de sensibilidades, habilidades y competencias para una mejor comprensión tanto de uno mismo como de un otro. Se establece una percepción de quien se es a través de cómo fuimos y las posibilidades de ser a futuro, y de esta manera, queda plasmado/a un autor/a como un agente en busca de sí mismo/a elaborando una narrativa no definitiva de sí.

El desarrollo de la creatividad es algo que se construye progresivamente a lo largo de la vida del compositor/a a través de múltiples escuchas y diálogos estéticos, que hacen que determinados aspectos cambien con el transcurso del mismo, que se seleccionen determinadas sonoridades y que se eliminen otras. Son estas cuestiones las que determinan la identidad musical de cada creador/a, todo esto entremezclado con las memorias, lo hechos vividos, los lugares habitados (física o simbólicamente), las personas con las que nos vinculamos y los sentimientos involucrados. Por lo tanto, la identidad musical está íntimamente ligada a cuestiones socio-culturales.

En base a lo anterior, es necesaria la reflexión sobre los procedimientos compositivos en busca de signos, actitudes y decisiones que contribuyan a la construcción de una identidad creativa. Ésta es indistinta de mi propia personalidad. El establecimiento de estos signos constitutivos, actitudes y decisiones están atravesadas conceptualmente por la noción del silencio o lo silente como modalidad de escucha y por el procedimiento de elaboración de un memorial.

Desde mi proyecto de composición, esta narrativa autobiográfica histórico-reflexiva se realiza sobre las referencias musicales y extra-musicales, cuestionamientos y señalamiento de algunos aspectos de mi propio contexto. Dichos elementos tienen algún tipo de relación con los procedimientos composicionales utilizados en mi proceso de creación, delimitado temporalmente por la maestría.

Cuando un/una compositor/a habla y teoriza sobre su propio trabajo y sobre todo desde un lugar personal, lo que caracteriza el proceso de elaboración de un memorial, no solo presenta un testimonio estético técnico de sus creaciones sino también nos presenta una oportunidad de potenciar y generar distintas modalidades de escucha. De esta manera podemos expandir las fronteras de sentido, expandir nuestras sensibilidades y ser más conscientes de nuestras actitudes estéticas, en pocas palabras, tenemos la posibilidad de transformar nuestras subjetividades y la de otros.

Sin querer entrar en aspectos más complejos de la personalidad humana, o de cómo ésta se constituye, puedo afirmar sobre mi propia personalidad, que además de múltiples factores, construimos nuestras personalidades y en ellas nuestras subjetividades en base a las memorias propias, las compartidas y por los relatos que otros nos devuelven de nosotros mismos.

Siempre me vi reflejado en otros como una persona silenciosa y las piezas que he compuesto durante mi carrera de grado reflejan esta cualidad antes de ser consciente en mis propias memorias o construcciones simbólicas. A su vez, esta característica se ha reflejado en distintas elecciones compositivas, tratamientos y resultados sonoros anteriores a este proceso. A partir de mi pieza de egreso comencé una búsqueda cada ves más consciente hacia el silencio. Es este el momento de investigar, desde lo más conceptual a la manifestación sonora en sí, una cualidad muy presente en mi personalidad para ser más consciente de una actitud estética que me identifica.

Durante mis estudios de grado en la Escuela Universitaria de Música, identifico algunas composiciones que vienen delineando algunos aspectos que recién en la elaboración del memorial soy capaz de traerlos a la consciencia como marcas de mi identidad sonora.

Ellas son:

Sobre lo no correspondido una obra mixta para violín y electroacústica compuesta en 2017 que fue estrenada por el violinista Juan Cannavó. En esta pieza se ponen en juego las relaciones temporales y tímbricas entre una electroacústica en base a osciladores, y armónicos naturales y artificiales del violín.

Del mismo año es: *...y el aire de nuevo me hace temblar* para cuarteto de saxofones en base a un poema de Amanda Berenguer donde las dicciones de la autora de su propio poema son traducidas al cuarteto con utilización de técnicas extendidas. Es en esta pieza donde comienzo poco a poco a vincularme con el decir y las relaciones con la poesía; donde también empiezo a ser consciente del rol del silencio como una modalidad de la escucha y el sentido.

Ese mismo año (2017) realizo mi graduación con la obra *Aproximaciones* para guitarra con diapasón en doceavos de tono. Aquí explícitamente comienzo a trabajar sobre la noción de silencio en base a un libro con el mismo nombre de David Le Breton, el cual constituye una referencia bibliográfica principal. El ciclo de canciones *Cantando um idioma que todes intende* del portfolio de la maestría adquiere varias influencias de esta pieza.

Por último, dos piezas del 2019: *Oleo sobre papel* para violonchelo solo, escrita en notación gráfica, y *Los ruidos que posso te entregar,* una pieza para flauta bajo sola en base a un fragmento del poema de Fabián Severo. Algunos materiales de esta última son utilizados también en la pieza *Entre la memoria y la remembranza* del presente portfolio.

1. Marco conceptual.

El silencio / lo silente como problema compositivo.

El objetivo de este trabajo fue investigar a través de mi proceso de composición cómo la noción de silencio/lo silente puede ser transpuesto a este proceso, cómo este concepto puede condicionar la elección, exclusión, y tratamiento de los materiales y puede dar respuestas en cuanto a tiempo, estructura y forma. Pretende ir más allá de la notación explícita del silencio o su utilización como articulador de la estructura temporal/formal de una pieza.

Silencio/acto silente como idea fundamental, la cual permite emprender un proceso generativo de materiales diversos en el plano de la manifestación sonora de la composición que tienen una idea de origen en común.

Silencio / acto silente.

A partir de una revisión bibliográfica pondré en diálogo algunas ideas de autores/as que considero importantes de los últimos sesenta años para poder aproximarnos a la noción de silencio/acto silente como una modalidad de la escucha. Noción desde la cual pretendo sustentar mi discurso creativo, al que llamo *estética silente.*

Una aclaración es pertinente al hablar de "discurso creativo". No nos estamos refiriendo a una elección previa estética sobre la composición en sí. No se está tomando la decisión de que la composición musical sea discursiva (y quedaría en discusión si es posible tomar ese tipo de decisión); se plantea una posición desde un lugar más conceptual y se considera dentro de la extensión de este trabajo que todo acto de manifestación de sentido constituye un discurso. Por lo tanto la composición musical no es ajena a ello: se formaliza, toma forma, como un acto discursivo.

A partir de una concepción integradora de la pragmática de la comunicación, desde la teoría de Saville-Troike, el acto discursivo se compone de una secuencia de actos de conducta; desde este contexto a su vez todo acto de conducta es en algún punto un acto de habla, de ahí que se considere al silencio además de una forma de actuación, un acto de habla. (Marco Furrasola, 1999, p. 171)

A lo largo del s. XX y hasta nuestros días, se ha mantenido en los distintos discursos estéticos de los/as compositores/as una preocupación especial por el silencio.

> "(...) cuando el músico trabaja en un aspecto particular del sonido, o suspende su emisión en un instrumento o en todos para proponer la escucha de momentos de silencio, como hace Anton Webern o, de otra manera, John Cage. (...) cuando el escritor deja en blanco una página ahí donde el lector espera una respuesta; si abandona a sus personajes en el secreto de sus deliberaciones interiores, olvidando por un momento el complejo dominio que tiene sobre ellos; o si usa con frecuencia puntos suspensivos o elipsis, como en la literatura japonesa; o también, si usa una escritura velada como Camus en *El extranjero.* Las figuras estéticas del silencio son numerosas. La pintura también aporta lo suyo con los equivalentes simbólicos de la monocromía (Klein), del vacío en el que flota la forma, o de la creación de un ambiente evocador de silencio propio de la situación descrita o como añadido para conferirle una resonancia metafísica (De Chirico, Hopper, etc)" (Le Breton, 2009, p. 56)

Diversas figuras estéticas referidas al silencio fueron observadas por Coriún Aharonián en numerosas piezas musicales en su artículo *Aproximación a una estimación de tendencias compositivas en Latinoamérica* (2012) publicado en su volumen *Hacer música en América Latina* (pp. 95 - 104), donde señala al silencio como una tendencia común entre ellas. Según Aharonián el/las compositor/as contemporáneos/as han perdido el miedo al vacío, y han "logrado entender el proceso expresivo musical no como una masa sonora que de tanto en tanto respira, sino como un amplio espacio donde el silencio deja de ser negación para transformarse en afirmación, en un espacio sonoro cargado de expresividad" (Aharonián, 2012, p. 100). Esta conquista tiene una significación importante como símbolo cultural.

Silencio y ruido, modalidades de la escucha.

Un sentido muy común es relacionar la noción de silencio con la ausencia de palabra, con lo verbal, con lo no dicho. Saville-Troike en el artículo citado distingue entre silencios que tienen significado pero no contenido proposicional, esto es, que no pueden ser traducidos a palabras; y actos silentes que tienen significado proposicional, por lo que pueden tener un correlato verbal. El significado de un acto silente, tenga o no un correlato verbal, depende del contexto, no siendo en sí mismo un signo o símbolo con un significado absoluto. Estamos hablando de un signo con un mínimo nivel informativo pero con un grado máximo de ambigüedad. Su significante puede, en primera instancia, estar estrechamente asociado a la ausencia de material sonoro.

La ausencia absoluta de material sonoro no existe, como lo pudo constatar John Cage al ingresar a la cámara anecoica de la Universidad de Harvard en 1951, por lo que siempre estamos hablando de una particular atribución de sentido, de un tipo de relación con el fenómeno que no tiene que ver solo con el sonido en sí.

> "El sonido en sí mismo no cambia, pero sí su significado y sus consecuencias.
> El silencio nunca es una realidad en sí misma, sino una relación: siempre se manifiesta, en la esfera del ser humano, como elemento de relación con el mundo.
> El silencio no es solo una cierta modalidad del sonido; es, antes que nada, una cierta modalidad del significado" (Le Breton, 2009, p. 111)

Por lo tanto, y parafraseando a Cage, no existe una diferencia esencial entre un silencio lleno de ruidos y un silencio silencioso.

Debido a los grandes avances científicos y tecnológicos a lo largo del siglo pasado, nuevos conocimientos han influenciado el lenguaje musical y han permitido el desarrollo de nuevos lenguajes como la música electroacústica. Permitiendo así construir nuevos sentidos con respecto a los fenómenos del ruido y el silencio, que son de manera cada vez más frecuente, objetos de análisis científico y filosófico. Existe una cierta familiaridad entre estos dos conceptos.

La teoría de la información introdujo una nueva noción de ruido que revolucionó no solo el ámbito de las ciencias de la comunicación sino también el sentido de la percepción. Según la teoría de la información, el ruido es un concepto más abierto que el definido por la acústica, en lugar de entenderlo como un sonido indeseable producido por la mezcla de ondas sonoras de distintas frecuencias y amplitudes (un sonido con espectro inarmónico), se entiende como cualquier perturbación presente en el proceso de comunicación. Si extrapolamos esta noción a otros ámbitos

podemos considerar como ruidos “una mancha de tinta sobre un diario, la página rota de un libro o la sombra de un espectador sobre la pantalla del cine”. (Antunes, 1999, p. 1)

Este concepto de ruido presenta una relatividad aparentemente paradójica. Comparte con lo que venimos hablando del silencio, la atribución de sentido. Podríamos decir lo mismo que dice Le Breton con respecto al silencio: “el *ruido* no es solo una cierta modalidad del sonido; es, antes que nada, una cierta modalidad del significado”

En cierta medida parecería que ambos conceptos podrían funcionar como opuestos, no le atribuimos el sentido de “ruido” a lo mismo que le atribuimos el sentido de “silencio” y viceversa, pero existe una conexión conceptual entre ellos debido a que no nos estamos refiriendo a una cualidad ontológica del fenómeno sonoro, sino a una relación que establecemos con el mismo.

> “La sensación de ruido aparece cuando el sonido circundante pierde sentido, y se impone a la manera de una agresión que deja al individuo indefenso. Su experiencia depende entonces de las actividades de la persona. (...) Una relación simbólica preside la percepción de los sonidos que proceden del exterior. En última instancia, el ruido permanente de la calle no se toma en cuenta si el individuo considera que no depende de su radio de influencia”. (Le Breton, 2009, p. 128)

Parecería haber una conexión, por decirlo de alguna manera, gradual entre un conjunto de interpretantes dentro de un contexto de un proceso comunicacional que podríamos asociarlos a “ruido”, con otro conjunto que de la misma manera llamaríamos “silencio / acto silente”. En su uso más habitual se encuentran ambos términos en zonas antagónicas, no llegan a constituirse como opuestos pero a su vez, no se manejan como nociones cercanas.

Para Cage, esto tiene que ver con la intención. Decimos que hay “silencio” cuando no se encuentra una conexión directa con las intenciones que producen los sonidos, y decimos que hay “ruido” cuando a causa de nuestra intención nos parece que hay muchos sonidos. Lo que diferencia un sentido u otro del mismo fenómeno es el paso de un estado de no-intención a intención.

Podríamos esquematizar de la siguiente manera:

“Silencio”_____ ”Ruido”
“No-intención”_____ “intención”

La exploración de este estado de no-intención fue lo que llevó a Cage en 1952 hacia la composición más emblemática con respecto al silencio. Me refiero a *4´33´´,* donde la figura estética del silencio toma una posición conceptual fundamental e interviene en el aspecto poético de la composición en sí. El silencio, el estado de no-intención toma el lugar poético desde el compositor hacia la no intención de la organización de los sonidos en el tiempo, dejando libre así mediante la performance a la intención en el oyente de hacer conexiones entre los sonidos existentes en el contexto del concierto.

Lo silente al igual que la palabra, el lenguaje, se constituye como un elemento cultural pautado. Con esto volvemos entonces a lo planteado antes, sobre al observación de Aharonián sobre el silencio como símbolo cultural presente como tendencia compositiva bajo distintas figuras estéticas.

> “La distribución del silencio y de la palabra en la conversación responde a un estatuto social y cultural que cambia de un lugar a otro y de un tiempo a otro; y también varía según las situaciones y sus protagonistas”. (Le Breton, 2009, p. 33)

Según Salomé Voegelin -artista, escritora, investigadora sobre todo de la escucha como práctica socio-política- en estas experiencias silentes tendemos a establecer puentes comunicativos entre potenciales estructuras simbólicas que cada individuo establece con este fenómeno. Se genera así un potencial lenguaje y una potencial socialidad que refleja más la voluntad y el esfuerzo de comunicar que un código preestablecido.

Existe un deseo contingente - establece la autora - que tenemos como sujetos individuales en nuestra escucha de cambiar nuestra experiencia solitaria hacia un estado de coincidencia momentánea y efímera de sentido compartido, que es el reconocimiento del silencio. Cuando nos encontramos en un entorno sonoro donde somos conscientes de los sonidos que produce nuestro propio cuerpo, en este paisaje sonoro es posible escuchar mis propios sonidos a un mismo nivel que el resto del ambiente, somos capaces del reconocimiento efímero de este fenómeno.

Al relacionar estas referencias en un diagrama (figura 1), podemos observar que no hay una intención en la escucha individual de generar relaciones entre los eventos sonoros pero, en relación directa con el "deseo colectivo", hay una potencial voluntad y esfuerzo de correrme de este momento solitario y generar un encuentro sensorial en una socialidad sonora. Esta experiencia efímera se termina con la enunciación o puesta en práctica del canal comunicativo dentro de una intención individual de establecer relaciones entre los eventos sonoros con códigos preestablecidos, el lenguaje verbal, no verbal, corporal, etc. En palabras de Voegelin*: There is noise before silence and silence before noise, again and again in circles the speech is found and lost to be found again but never the same.* (p.108-109)

Esta intensión individual se encuentra con una voluntad y esfuerzo comunicacional colectivo, en este sentido el silencio y sobre todo su reconocimiento subjetivo está pautado culturalmente pero escapa a una definición categórica pretenciosa de universalidad. Es una función simbólica distinguible pero con alta carga informativa y por lo tanto con un alto nivel de ambigüedad.

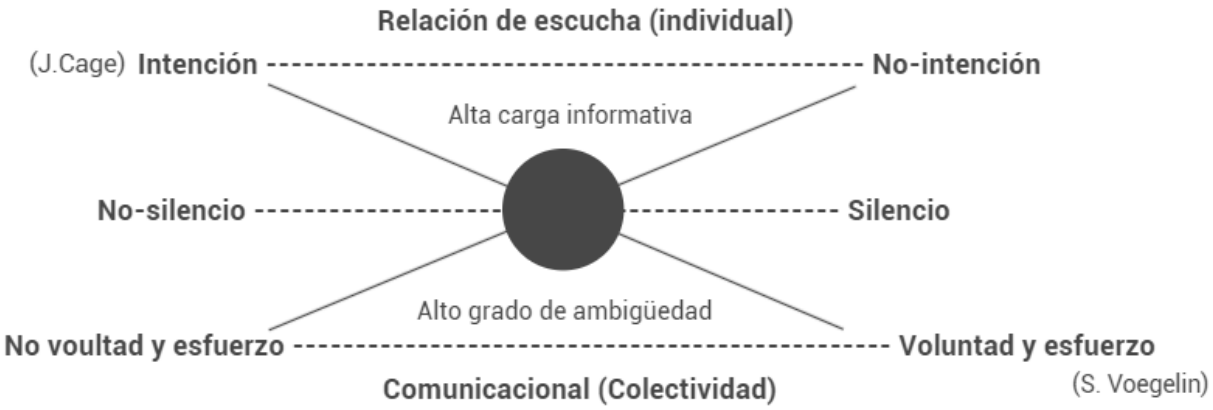


Figura 1: Diagrama de relación de conceptos

Esta noción del "deseo colectivo" y de la potencial disposición plantea la idea de que el silencio es reconocido dentro del marco estético en la medida en que cada sujeto individual está participando en una producción contingente de sentido compartido, más que en el reconocimiento de un sentido contractual asumiendo un código preestablecido.

Cómo se relaciona entonces esta noción del silencio desde lo estético musical con el quehacer creativo. A mi entender, como creadores/as musicales en nuestros procesos creativos siempre estamos tomando decisiones en base a la articulación de tres grandes aspectos que se retroalimentan entre sí: tiempo, forma y estructura (figura 2).

Figura 2: Relación tripartita entre tiempo, forma y estructura.

Es una concepción tripartita de relaciones con respecto a la duración del material sonoro (tiempo), su manifestación particular en el espacio (forma), dentro de una sintaxis temporal establecida (estructura).

Este encuentro de relaciones en la percepción establecen además un nivel más amplio con respecto al transcurso de la pieza en su totalidad. Está directamente relacionado con la duración del material sonoro y su interacción textural (tempo), el material sonoro en sí que establece una forma particular, o dicho de otra manera, el material/recurso/gesto está estrechamente relacionado con su manifestación espacial (material); y lo que queda en la memoria sonora luego de la escucha, que tiene una relación directa con la estructura.

Podemos relacionar entonces nuestra noción de silencio en una capa más de relación consciente desde el compositor/a relacionando el tempo con el contexto en cuanto que se necesita de un determinado paisaje sonoro para establecer una relación silente; a su vez tiene que ver con una percepción individual de las distintas formas en la que se manifiestan los sonidos en el marco del silencio; y mi potencial voluntad y esfuerzo de comunicar mi efímera experiencia que tiene una estrecha relación con la memoria y esta última con lo colectivo/social; estamos entonces frente a lo que llamo *estética silente.*

Propongo desde un marco estético sonoro pensar el/los silencio/s como una función en donde muchas variables pueden estar en juego dependiendo del contexto en su amplitud, pero tres me parecen fundamentales:

- Un entorno sonoro o paisaje sonoro en donde puedo escuchar los sonidos de mi propio cuerpo. Una forma de escuchar con el cuerpo. (Contexto)

- No hay una intención en mi escucha personal de establecer relaciones entre los eventos sonoros. (Individual)

- Pero hay una potencial voluntad y esfuerzo de comunicar mi interpretación individual de tal experiencia efímera. (Colectivo)

Estas dimensiones se retroalimentan entre sí en un juego simultáneo de relaciones posibles que pueden diagramarse dentro del esquema tripartito (figura 3):

Figura 3: Esquema tripartito ampliado.

2. Referencias estéticas.

> "Silence" never ceases to imply its opposite and to depend on its presence: just is there can´t be "up" without "down" or "left" without "right", so one must acknowledge a surrounding environment of sound or language in order to recognize silence...The artist who creates silence or emptiness must produce something dialectical: a full void, an enriching emptiness, a resonating or eloquent silence." (Sontag, 1966, p. 11)

El silencio en la música no solo es expresado a través de la ausencia de sonido, en las pausas, articulaciones y finales; sino también en aquellas texturas musicales que abandonan determinados aspectos lineales, o de contingencia entre los sonidos, esto es la sensación o guía auditiva de generar ciertas expectativas con respecto a las consecuencias de determinados sonidos sobre otros.

Este tipo de silencio, que es llamado por Edward Pearsall como *performative,* está representado más por el sonido que por la falta de éste. No es posible lograr el silencio absoluto desde un punto de vista acústico, pero sí suspender el sentido o significación en un nivel semántico. La música en particular manifiesta la importancia del silencio como un constructo semántico porque su significado nunca es absoluto, y adquiere un grado alto de ambigüedad y entropía. Los significados musicales emergen primeramente como actos de interpretación. Los/las compositores/as contribuyen a y extienden directrices a las actividades interpretativas de los/las escuchas creando un contexto que requiere respuestas. En otras palabras, los/las compositores/as suspenden sus voces y de esta manera transforman el silencio en una forma de expresión.

Aquellos aspectos mencionados en el primer párrafo asociados a procesos orientados, que incluyen entre otros: continuidad melódica, funciones temáticas - donde los eventos se continúan de una manera lineal, esto es, un evento parece dirigirse a otro progresivamente - son características que tienen que ver con propiedades que gobiernan la organización jerárquica de la música. En muchos casos estas propiedades tienen que ver con el lenguaje verbal. La determinación de estas características en el fenómeno musical es claramente basada en cada individuo con respecto a su familiaridad con ciertas convenciones estilísticas.

La música es un acto simbólico caracterizado por la presencia de configuraciones complejas de interpretantes y por lo tanto es contingente a factores políticos, históricos, artísticos, cognitivos, e inter-subjetivos; los cuales colapsan dentro del acto de creación e interpretación. Estas observaciones se dirigen a la noción de que los actos interpretativos están basados en las interrelaciones de estos conceptos. Este principio aplica a las articulaciones silentes como cualquier otro aspecto de la experiencia musical.

El contenido de cualquier instancia específica de una articulación silente en música depende de la manera en la cual estos elementos se entremezclan dentro de un contexto específico. En cuanto a las piezas que decididamente no buscan procesos orientados, funciones temáticas, y/o eventos que parecen dirigirse a otros progresivamente; existe una decisión de producir una cualidad espacial estática en donde la textura y lo tímbrico en sí mismo se vuelven el foco de atención, como podemos observar en varias composiciones de Graciela Paraskevaídis. Bajo estas condiciones, la música puede interpretarse desde la noción de lo silente. La música se vuelve silente en su aspecto semántico y se traduce en su contenido estructural.

> "(...) Silence is more then a void. Silence constitutes a dramatic presence in music similar to

> that of music at its most overtly discursive and plays in important, if not indispensable, role in the production of meaning." (Pearsall, 2006, p. 58)

La principal referencia estética con el cual dialoga mi trabajo y mi pensamiento compositivo en este porfolio desde un aspecto conceptual son algunos aspectos encontrados en varios trabajos de la compositora argentino - uruguaya Graciela Paraskevaídis.

En su trabajo no trata de componer estructuras previamente dispuestas, ni gestos musicales, o desarrollos formales. Según palabras de Max Nyffeler la técnica del minimismo desarrollada por la compositora está coloreada políticamente. En algunas obras de los últimos años de la década de 1970, el gesto de repliegue llega hasta la negación del sonido. Por entonces y durante once años en Uruguay gobernaron los militares que habían tomado el poder en 1973 por medio de un golpe de estado. Paraskevaídis reacciona a ello con una composición, según Nyffeler, la composición de un silencio.

> "En la pieza electroacústica *huauqui* (1975), durante los once minutos que dura la obra solo se escuchan algunos ruidos extremadamente suaves -huellas en la nada-, cuya vaga aparición sugiere al oyente cualquier tipo de interpretación. En un breve comentario la compositora dio posteriormente algunas indicaciones en clave, en cuanto hacia dónde pueden conducir estas huellas: *huauqui* -escribió- "era la estatuilla que cada inca tallaba a su imagen y semejanza". La palabra significa también hermandad, amistad, comunidad. Además, agrega que con esta pieza habría iniciado una búsqueda, (...) hacia la sencillez y concisión en la expresión, hacia el despojamiento y el silencio" (Nyffeler, 2014, p.24)

Otro ejemplo parecido de negación a través del repliegue o manifestación silente se ve reflejada en una obra compuesta en su estadía en Alemania para tres flautas y tres clarinetes llamada *todavía no* de 1979. La obra debe interpretarse permanentemente en intensidad *ppp.* La compositora apuntó sobre la obra:

> "La temporaria lejanía de la horrorosa realidad cotidiana imperante entonces en ambas orillas del Río de la Plata me rodeó de un silencio aún más estremecedor, me paralizó dentro de un vacío aún más asfixiante: todavía no habían cesado las pesadillas, todavía no habían terminado la crueldad y el espanto, todavía no habían acabado el dolor y la muerte. Los sonidos se mueven como amordazados, se ahogan en el silencio, se buscan fraternalmente y llenos de esperanza"

Gracias a los análisis del pianista colombiano Daniel Áñez de las obras para piano de la compositora, dos grandes recursos son trabajados, la "no - discursividad" que Áñez clasifica en seis distintas categorías y la idea de la estática móvil: un espacio sonoro que cambia, pero no se mueve, no avanza. A su vez estas dos ideas están íntimamente relacionadas y se entremezclan.

Dentro de la "no-discursividad", encontramos por ejemplo la repetición estricta, cuando un elemento musical se repite insistentemente sin ningún tipo de variación. Es el ejemplo de *en abril* (1996), la obra consiste en la alternancia constante entre dos notas, que se repiten cierta cantidad de veces. Además de la homogeneidad rítmica, otros elementos gozan de inmutabilidad absoluta: la obra debe ser toda interpretada *una corda* y siempre *pianíssimo*.

Encontramos estatismo a nivel de registros, conjuntos tónicos, dinámicas, repeticiones sucesivas de

materiales, rítmicas insistentes e incesantes. Otra forma de “no - discursividad” observada por Áñez es la repetición desordenada: una vez que una serie de materiales musicales determinados fijos ha sido presentada, dichos materiales continúan apareciendo, pero siempre en un nuevo orden, alternándose y dan la impresión de poseer un orden aleatorio.

La tercer categoría y estatismo es la progresión infinita donde hay una continua aparición de nuevos elementos, los cuales no tienen una relación lógica sucesiva con los eventos sonoros que los anteceden sino que parecen no responder a ninguna lógica estructural. Por otro lado los cortes de orden duro es una forma de llamar el paso de un material sonoro a otro sin transición.

Los movimientos extremadamente lentos, otra de las figuras definidas por Áñez, parecen disolver sus rastros dialécticos, y las frases solitarias que aparecen una vez para no volver a aparecer, eventos sonoros que no poseen consecuencias, constituyen junto con las categorías anteriores características que podríamos relacionar con lo silente dentro de las obras de Paraskevaídis.

Por otro lado, la austeridad en el uso de elementos podría ser otra perspectiva desde la cual analizar los estatismos de la música, el anti-virtuosismo en el uso de “la” técnica y las construcciones en bloque de materiales fijos y repetitivos.

Otra de las obras que constituyen mi referencia estética es la pieza para violonchelo solo *il remoto silenzio* (2002) de la misma compositora. En la misma parte de un material poético del poeta italiano Cesare Pavese, desde el cual extrae los materiales tímbricos, interválicos y rítmicos. Sin embargo los materiales son desarrollados estableciendo variaciones paulatinas en los materiales desde lugares no perceptibles para el oyente. De esta manera parece construir un espacio sonoro estático registralmente, por momentos parece ser una progresión de recursos o frases solitarias, eventos que no se relacionan con los siguientes de manera causal, pero que están relacionados estructuralmente con los versos seleccionados por la compositora. Este tipo de texturas y momentos estáticos dialogan con silencios extensos. Estas características y sus derivaciones a su vez pueden interpretarse como una metáfora profunda del silencio/lo silente como propongo a continuación como principales recursos en mis composiciones.

3. Procedimientos

El portfolio se compone de tres piezas: *Entre la memoria y la remembranza* para violín solo, *Disoito-uno* para dúo de voz y violín y *Cantando um idioma que todes intende* para cuarteto de guitarras microinterválicas y cantante.

Describiré brevemente los procedimientos de las primeras dos y me centraré en el desarrollo del proceso de composición de la última. En este ciclo de nueve piezas desarrollo las herramientas que describo en el marco conceptual con un mayor espacio temporal.

Entre la memoria y la remembranza.

Entre la memoria y la remembranza surge dialécticamente sobre un texto del poeta uruguayo Fabián Severo (1981-).

El texto es el siguiente:

> "Asvés yo creo que ya te isquecí, mas vos salis de nuevo para la vereda de mi cabeza, y ponés tus ojo en la escoba y vas recorriendo el ayer, tan nuevita, como si tu madre te tivesse pintado. Tania, me hubiera gustado ser el pasto de tus pensamiento.
>
> Yo no sé cómo se faz para decir el amor. Las palabra que me enseñaron tienen las uña muy larga como pra acariciar. Los ruido que posso te entregar, solo pueden decir que si vos necesitás alguien que te ayude a barrer las tarde, yo puedo ser el soplido de la iscoba.
>
> Intento transformar en rayas las palabra que no te disse, porque assim vos revivis, aunque sea de aire.
>
> Yo me contento con te ver aparecer en la calle de mis hoja, arrastrando las mañana".

El mismo es un fragmento de su novela *Viralata* (2018).

En la obra se busca la tensión entre zonas con funciones melódicas y zonas de estatismo textural. Estas zonas melódicas se intercalan en el tiempo con las otras buscando posibilitar una escucha no cronológica, de ahí el nombre de la pieza además de la simbología con el texto.

Paradójicamente las zonas estáticas están construidas en base a una interpretación en código morse del texto. La métrica se deriva de traducir a código morse el texto teniendo como unidad mínima el valor de la semicorchea, tanto para los sonidos como para los silencios (estas secciones se interpretan lo más rápido posible y *pp*). Se busca además que la interpretación del silencio sea lo más cercano a la ausencia acústica de sonido, muteando cualquier resonancia por parte del instrumento o intérprete.

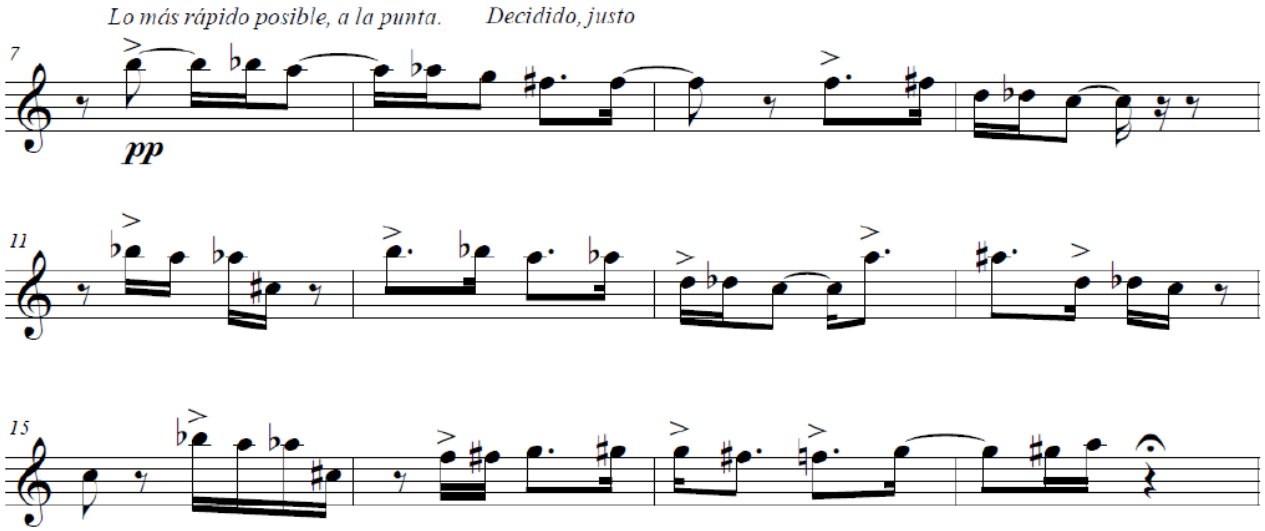


Figura 4: Fragmento de Entre la memoria y la remembranza.

Los silencios de corchea son la separación entre las letras y los silencios de corchea con punto o más grandes son los espacios entre las palabras.

Estas secciones se intercalan con las texturas con continuidad melódica (figura 5), donde los eventos persiguen una lógica lineal, aparecen a modo de estribillos que tienen una misma lógica de desarrollo pero no son cronológicamente sucesivas.

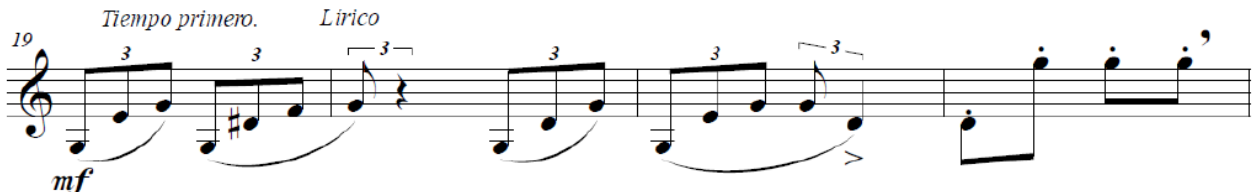


Figura 5: Fragmento de sección melódica

Este material teniendo además de una gravedad tónica en sol, se repite a modo de estribillo a lo largo de la pieza y es transformado desde la búsqueda de un proceso orientado en la escucha.

Algunos ejemplos de las distintas transformaciones discursivas:

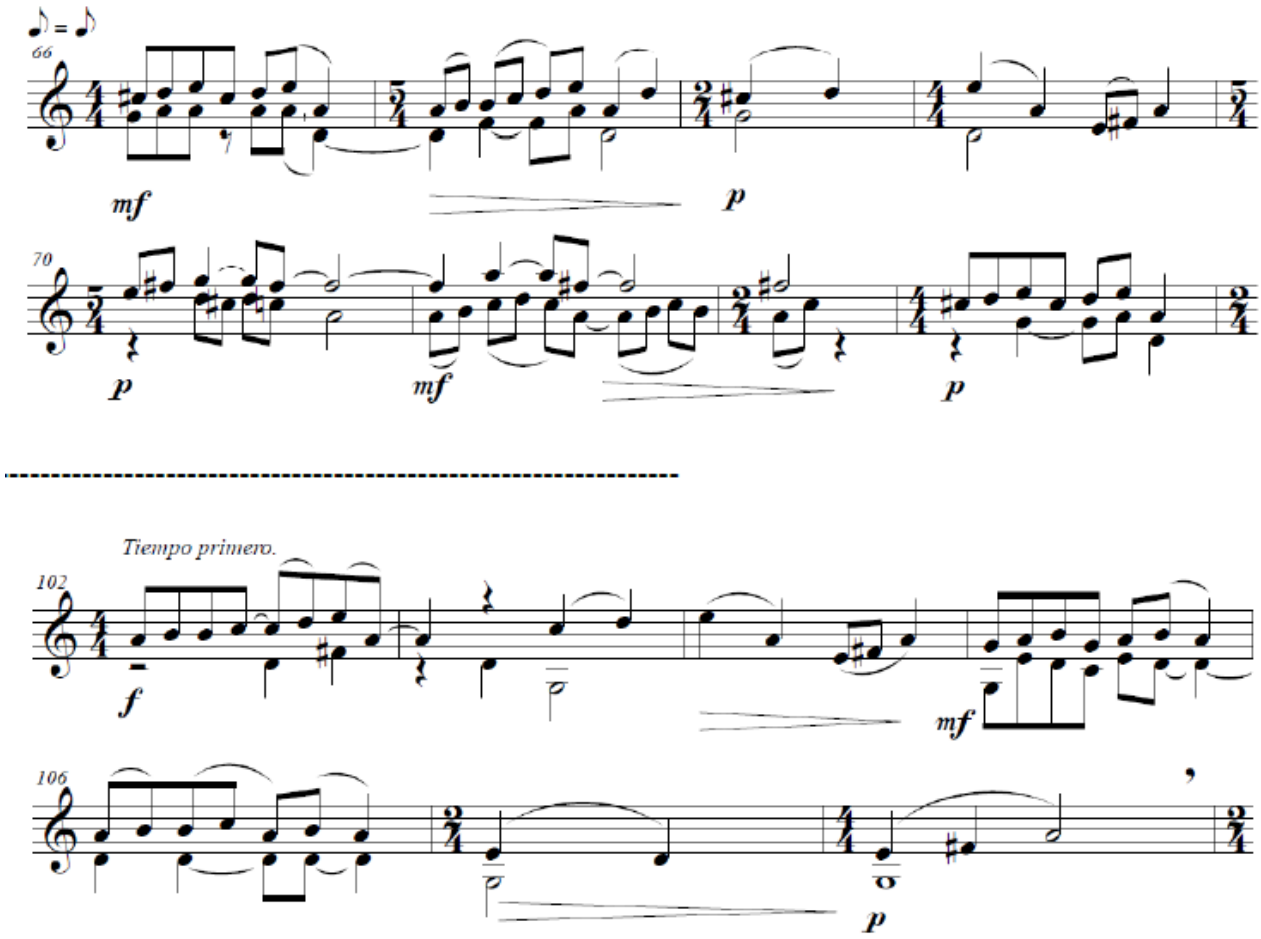


Figura 6: Transformaciones discursivas.

Estos materiales no tienen una lógica tonal pero sí una jerarquía del tono sol, mientras que en las demás secciones el material de alturas es en base a la escala cromática sin jerarquías entre las notas, donde se busca establecer un espacio musical estático móvil como metáfora sonora del silencio / lo silente.

Disoito-*uno*

Disoito-uno es una musicalización de dos poemas de Severo del libro *Noite no Norte* (2010).

El texto es el siguiente:

Na hora qui u sol se isconde
es la hora qui um iscuta
Las estreya impurram el sol
asenden los biyo de lus
i los griyo que anuncian boa sorte
Eu feyo la portera
i me adentro em mim
pra matutar
i pudé iscrevé
Vo iscrevé las lembransa pra no isquecé

Se retoma una idea que ya fue expuesta en la sección de referencias bibliográficas y estéticas ya que en esta pieza se vuelve a poner en juego la tensión entre estos elementos: procesos orientados, continuidad melódica, funciones temáticas, eventos que se continúan de una manera lineal - esto es, un evento que parece dirigirse a otro progresivamente - y elementos no continuos, donde no se buscan los procesos orientados, donde se construye por momentos un estatismo textural variable, espacios de silencio prolongados, repeticiones estrictas, y otras características observables en las piezas de Paraskevaídis que forman parte de mi referencia de diálogo.

Esta vez los primeros elementos están representados en la voz con el canto del poema y los segundos elementos son elaborados por el violín.

La pieza está dividida estructuralmente en dos partes. En la primera la voz establece una nota pedal sobre la que el violín improvisa en ventanas temporales definidas por las frases de la voz (figura 7), una vez terminada la frase, se unen en un unísono de diferente grosor y textura, por batimentos microtonales producidos por pequeños movimientos de la cantante.

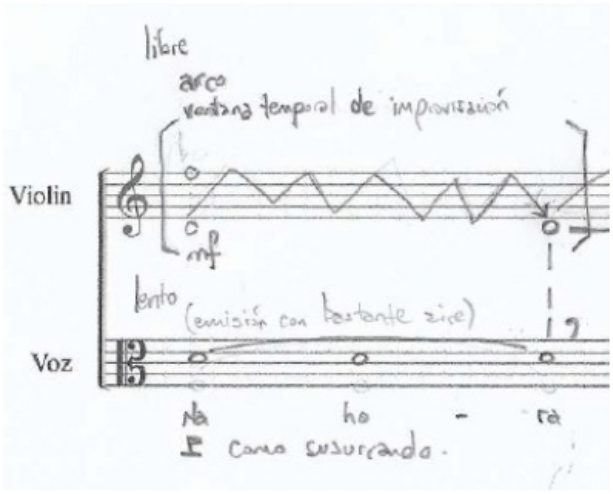


Figura 7: Fragmento de Disoito-uno.

En una segunda parte (figura 8), la voz desarrolla el poema con melodías definidas a lo cual el violín sigue intuitivamente en unísono permitiéndose desfasages.

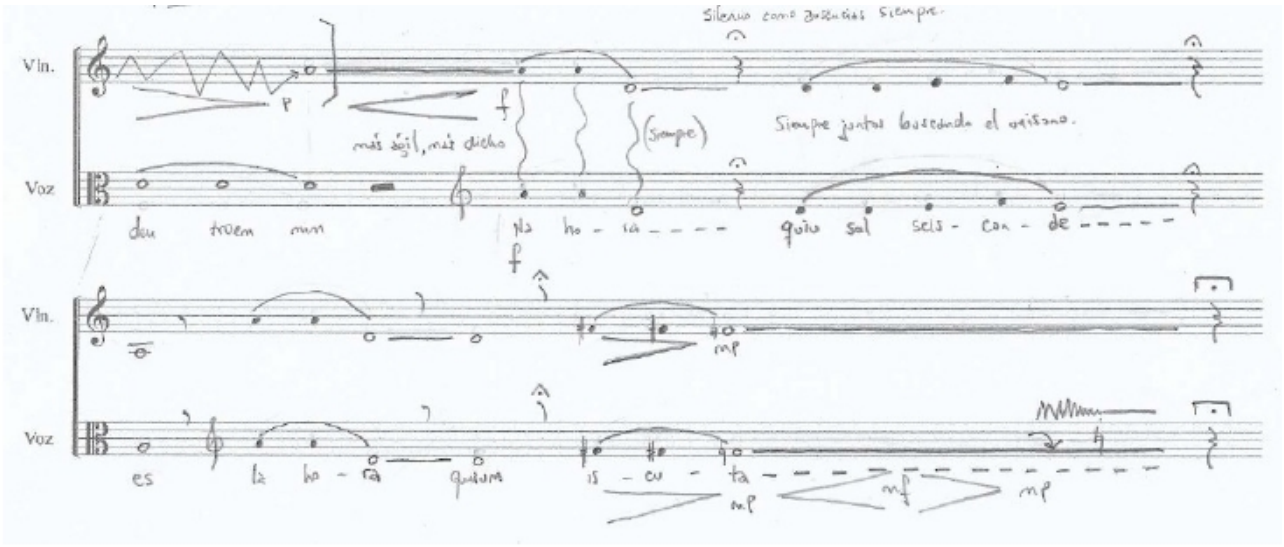


Figura 8: Fragmento Disoito-uno, segunda parte.

La principal diferencia entre las dos secciones de la pieza además de la articulación melódica del poema, es la aparición en la segunda sección de silencios medidos corporalmente que separan estas frases al límite de romper sus posibles conexiones.

3.1 Cantando um idioma que todes intende

A este conjunto de piezas los defino como *ciclo* que a su vez puede ser dividido en obras más pequeñas. El sentido de unidad es una fuerte característica que se mantiene desde el proceso de composición. Esta *unidad* me permite, en esta reconstrucción memorial, dar cuenta no solo de las distintas herramientas compositivas, sino también, de la génesis de una identidad sonora. Desde el proceso mismo existe un único concepto que transforma, promueve, clasifica y ordena los materiales: el silencio/lo silente y sus transposiciones a los distintos recursos compositivos.

Primero hablaré del ciclo como pieza general, de los recursos y elementos que mantienen en común las distintas canciones entre sí y que contribuyen a ese sentido unificado. Por último me centraré en una de ellas la cual, a mi criterio, es el ejemplo más preciso de derivación y transformación de materiales desde lo conceptual al fenómeno sonoro.

Cantando um idioma que todes intende es un ciclo de nueve piezas, entre ellas siete canciones y dos piezas instrumentales para cuarteto de guitarras microinterválicas y cantante.

El cuarteto de guitarras microinterválicas es un proyecto de investigación llevado a cabo por el Departamento de Teoría y Composición del Instituto de Música de la Facultad de Artes, UdelaR, por los profesores Fabrice Lengronne, Osvaldo Budón y Gonzalo Pérez. Cuenta con dos juegos de diapasones intercambiables: con un juego de diapasones se puede llegar a dividir el tono en doce partes iguales (doceavos de tono) tocando en hoquetus; con el otro, se pueden lograr intervalos microtonales aún más chicos. Este segundo juego de diapasones está basado en distintas reparticiones del intervalo de quinta en la serie armónica, de esta manera los identificamos como *diapasones armónicos.*

Los textos son creaciones propias en base a dos versos del poeta Severo: *Vo iscrevé las lembranza pra no isquecé* y c*antando um idioma que todes intende* que a su vez le da nombra al ciclo. Fueron realizados siguiendo un proceso bastante específico. Mediante la realización de anagramas con las palabras de cada verso fui adquiriendo una lista de otras palabras entre español, portugués y portuñol que pudiera conocer fonéticamente sin importar la ortografía. A partir de esta lista de palabras fueron creadas las poesías.

I
Vo iscrevé las lembranza pra no isquecé (Severo)
vo ser as bena o siqué?
i iré a lema, no sé si quice
o creí manza
no sé
que vo servi as zema pra o sí
sirve las lana que no sequé
vo creé
ben
pra no sé qué

II
ver a brama pra o siqué
reí, viré sal

creí-me ameba
sequé as lana
ma o lema viseré
bana
zana
viré sal
viré sal

III
Vo vé si seré a sal o la zembra
lean
beran que serví a meza
a zena
zema en zema quise alzar
i bramar, i bramar
vo bramar pra no iscrevé, pra no isquecé
pra ser bana
pra ser bana

IV
qué zale si ves
qué zale si no ves
si no creé
vira sal manza al bramar-me
que ice bena
revisé
creí
cresí
viré
cerví a zema
ma no sé que ice
lembra:
a sal vira brama
i a brama vira zembra

V
Cantando um idioma
que todes intende (Severo)
contan i dotan
um doma
que tende dente
no anotan ondo
atan deso
niente
niente
en mi amo
dotes de um canto ido
mas tendi u o ido

denso oi
i canto

VI
Ondo,
tiene de ti
o que dio no acto
ten,
tode o que me dio
anda con onda eden
intende u que amo
anota u que canto
di,
de ti tiene denso doma
o idioma que no da
iden
niente

VII
cando nao da o bramar
cando nao da o cantar
cando nao da isquecé
cando nao da iscrevé
cando nao da intendé
lembra:
a sal vira brama
i a brama vira zembra;
iden
niente
niente

La lógica composicional poética de las letras persigue una lógica composicional general. Dentro del ciclo completo hay canciones que son generadoras de material y el resto del ciclo son derivaciones de estas primeras. Ciertos procedimientos fueron pre-establecidos en el proceso composicional, de la misma manera en que en un juego uno no se separa de las reglas del mismo, mi camino de creación fue componer en base a estas reglas pre-establecidas.

Estos lineamientos previos estructuran lo temporal formal, la participación de las guitarras del cuarteto y limitan el material sonoro posible desde lo textural, que resulta de todo el cuarteto como instrumento.

Estas reglas preestablecidas nacen desde un punto de vista práctico de una concepción tripartita de relaciones con respecto a la duración del material sonoro (tiempo), su manifestación particular en el espacio (forma) dentro de una sintaxis temporal establecida (estructura). Este encuentro de relaciones en la percepción establecen además un nivel más amplio con respecto al transcurso de la pieza en su totalidad que está directamente relacionado con la duración del material sonoro y su interacción textural (tempo), el material sonoro en sí que establece una forma particular, o dicho de

otra forma, el material está estrechamente relacionado con su manifestación espacial (forma); y lo que queda en la memoria sonora luego de la escucha que tiene una relación directa con la estructura.

Para aclarar un poco lo que acabo de describir en el párrafo anterior, estas relaciones pueden diagramarse (figura 9) a partir de una triple hélice donde los elementos muestran estas conexiones más directas y a su vez se ilustra la retroalimentación entre todos los elementos. Cabe aclarar que son separadas solo en función de hacer más clara la descripción, pero estos elementos se influencian mutuamente en un complejo intercambio a la hora de la escucha.

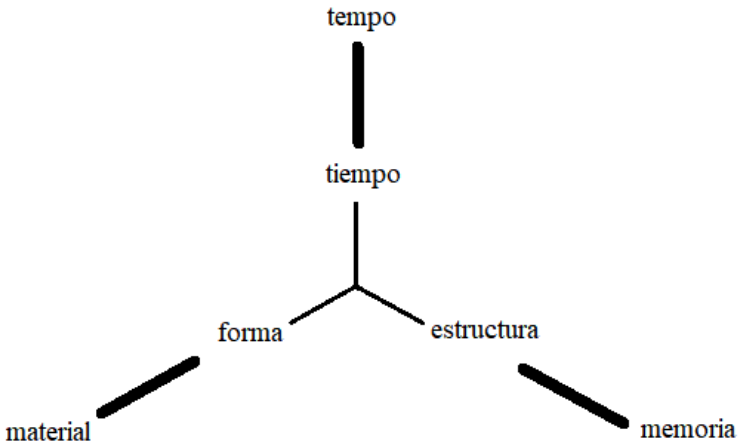


Figura 9: Diagrama de relaciones.

A partir de esta concepción establecí una estructura temporal para la interacción de las guitarras del cuarteto en *zonas de sonido* y *zonas de silencio*. Para esto, cada estructura de diapasón en doceavos de tono fue transpuesta a estructura temporal. Teniendo como referencia la escala en semitonos, la escala en cuartos de tono y la escala nonotónica (nueve sonidos por octava), cada diapasón proyecta espacios donde puede tocar esas notas y espacios donde no. De esta manera esos espacios fueron interpretados como *zonas de sonidos* y *zonas de silencio* respectivamente. El contexto escalístico me permitió limitar el material sonoro posible del cuarteto que como instrumento con dos juegos de diapasones tiene una amplia gama de posibilidades sonoras.

El proceso de transposición de los diapasones en doceavos de tono a estructura temporal con zonas de sonido y zonas de silencio fue hecho de acuerdo a la siguiente lógica:

La distribución de los trastes en cada diapasón establecen la distribución en la estructura de ventanas temporales contadas en segundos. Estos segundos están traducidos de la distancia en doceavos de tono entre las notas resultantes si consideramos la cuerda al aire y el paso por todos los espacios hasta el último traste del diapasón. De esta manera, la estructura temporal para la guitarra 1 queda establecida de la siguiente manera (figura 10):

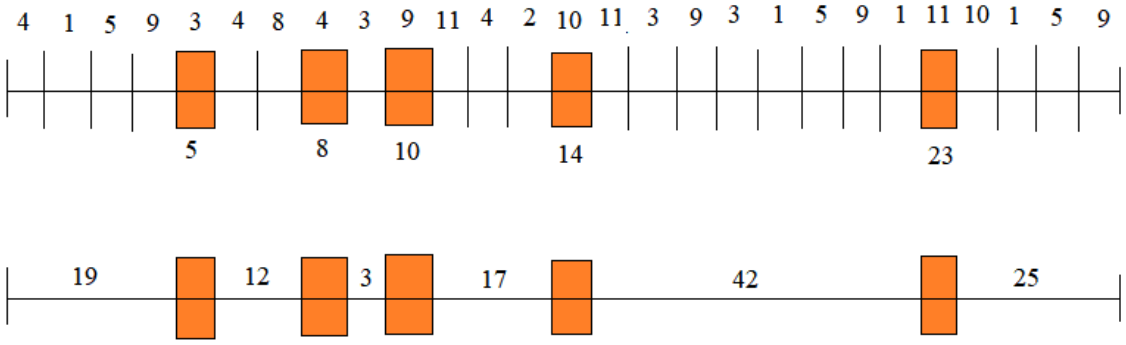


Figura 10: Estructura temporal de zonas de sonido y silencio de la guitarra 1.

El segmento representa el diapasón de la guitarra que contiene 26 espacios. Los números en la parte superior es la distancia en doceavos de tono entre las notas que allí se encuentran consecutivamente. Estos número son interpretados como segundos o cantidad de eventos sonoros en su transposición a la estructura temporal.

Los números inferiores son los números de espacio donde se encuentran notas pertenecientes a la escala en semitonos en el caso de la guitarra 1 (las demás guitarras están dentro de la escala de cuartos de tono).

Como se observa en el esquema estos lugres son limitados. De esta manera se proyectan ventanas de tiempo donde sonará la guitarra 1. En el esquema anterior son aquellos recuadros pintados de naranja; y zonas de silencio, que son -en la segunda parte del esquema- las zonas resultantes blancas con sus respectivos números de cantidad de segundos.

De acuerdo a estas interpretaciones, el esquema temporal para cada diapasón arroja un tiempo estimativo de la canción, por ejemplo, para la guitarra 1 serían 2 min. con 6 s.; sin embargo, en algunas canciones estos números son interpretados como cantidad de eventos sonoros por lo que la duración de la canción no se pre-establece con precisión.

El resto de las estructuras temporales de los diapasones son las siguientes, teniendo en cuenta que el resto de las guitarras proyectan sus zonas de sonido de acuerdo a notas de la escala en cuartos de tono:

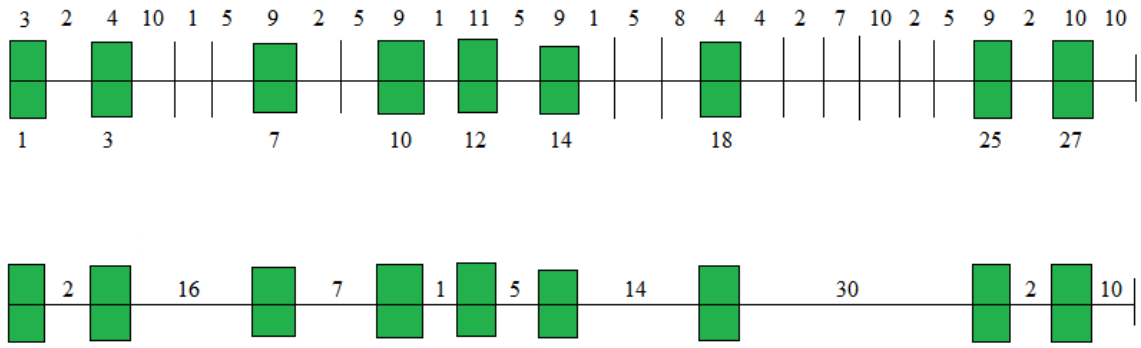


Figura 11: Estructura temporal para la guitarra 2.

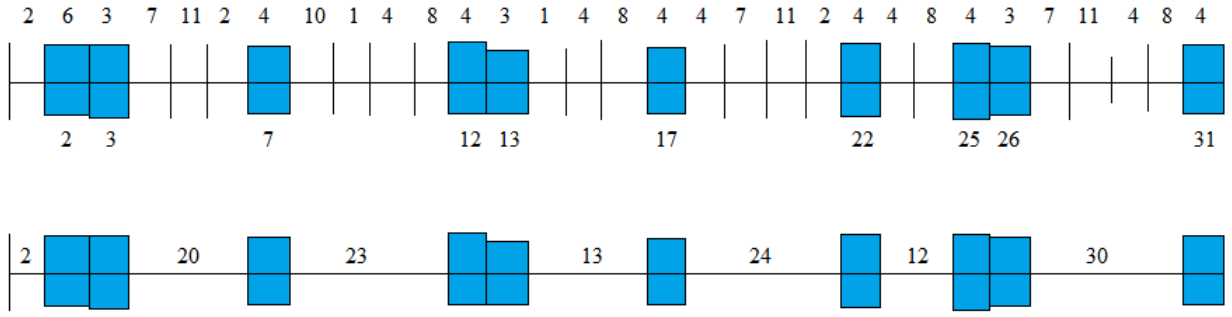


Figura 12: Estructura temporal para la guitarra 3.

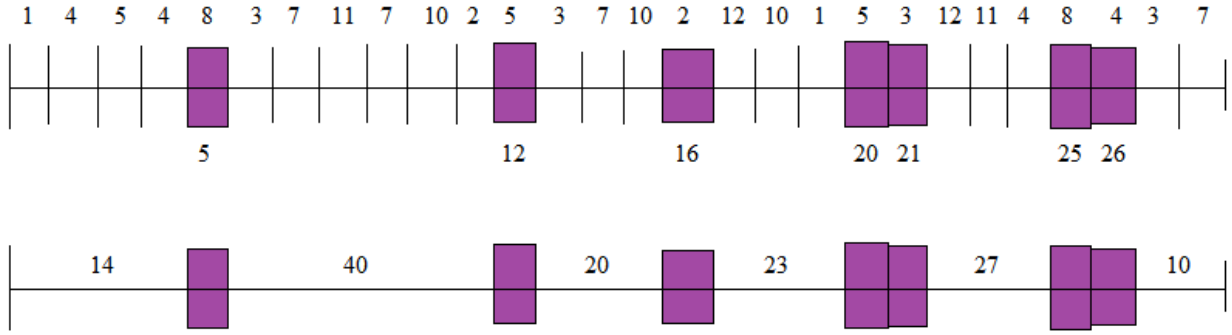


Figura 13: Estructura temporal para la guitarra 4.

Estas estructuras temporales se mantienen por todo el ciclo. Establecen los momentos de intervención de cada guitarra en cuanto al conjunto en las canciones donde participan.

A su vez gradualmente van cambiando a lo largo del ciclo los diapasones en doceavos a diapasones armónicos, pero manteniendo las digitaciones. Para la última canción todas las guitarras están con diapasones armónicos. El proceso gradual está esquematizado de la siguiente manera (figura 14):

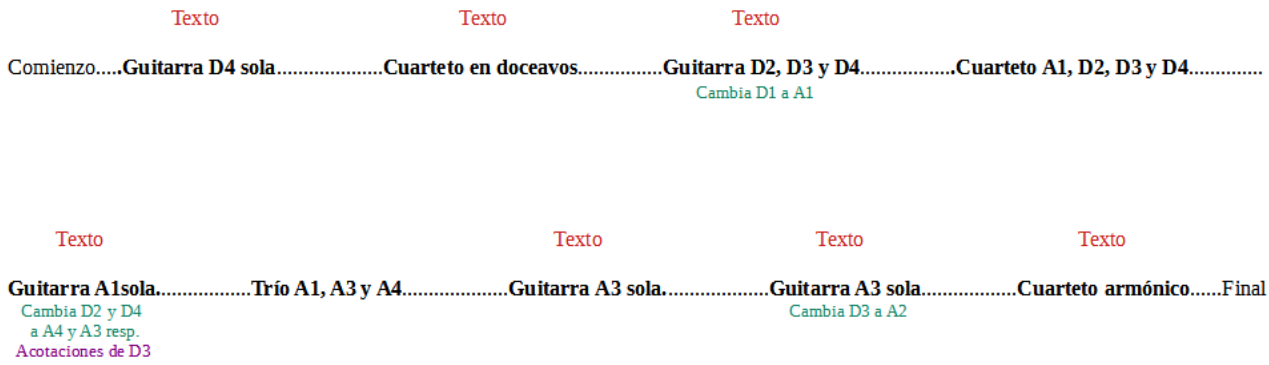


Figura 14: Estructura general del ciclo.

Este proceso gradual de cambio de diapasón no implica un cambio en la estructura temporal. Esta decisión fue debido a que no existen grandes diferencias en las distancias entre los trastes de un diapasón y otro como sí ocurre con los de doceavos de tono.

Las partes en que las guitarras están solas o con la cantante, mantienen las mismas digitaciones pero terminan sonando otras alturas por el cambio de diapasón. Antes de mostrar estas alteraciones por el cambio de diapasón hablemos un poco de la nomenclatura utilizada para la notación.

En cuanto a la notación de las alteraciones en doceavos de tono se sigue la siguiente nomenclatura (figura 15):

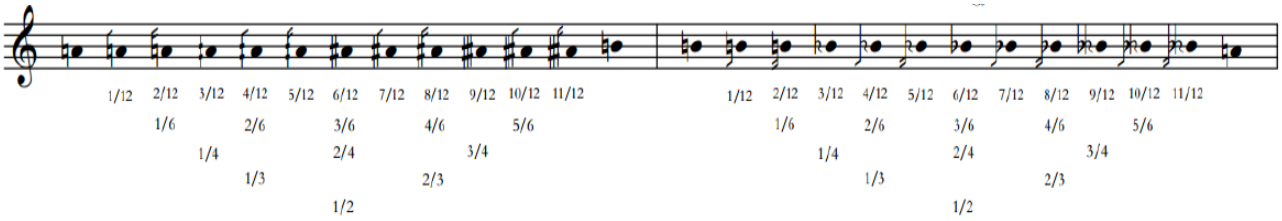


Figura 15: Nomenclatura para la notación de las alteraciones microtonales.

Esta notación está construida en base a la propuesta del compositor Iván Wychnegradsky, por los docentes Fabrice Lengronne, Osvaldo Budón y Gonzalo Pérez quienes desarrollaron el proyecto de investigación que dio como resultado la construcción de las guitarras.

En cuanto a la notación en los diapasones armónicos, se utiliza como base la escala en cuartos de tono y encima de la nota se agrega la desviación en cents.

Como se mencionó anteriormente, a lo largo del ciclo, las guitarras van cambiando de diapasones gradualmente, terminando el ciclo con diapasones armónicos. Dentro de la estructura temporal general esos cambios se establecen de la siguiente manera:

I
II - Cuarteto en doceavos de tono.
III - Cambia el diapasón doceavos 1 a armónico 1 (D1 a A1)
Cuarteto A1 (diapason armónico 1), D2, D3 y D4.
IV - Cambia diapasón doceavos 2 y doceavos 4 a armónico 4 y armónico 3 respectivamente.
Trío A1, A3 y A4.
V
VI - Cambia diapasón en doceavos 3 a armónico 2 (D3 a A2).
VII - Cuarteto en diapasones armónicos.

Las intervenciones del cuarteto en sus distintas versiones así como el trío están construidas en base a al tratamiento de un mismo material sonoro en base a la escala nonotónica (nueve sonidos dentro de

la octava), y por el cambio de diapasón su contenido va variando sutilmente de la siguiente manera (figuras 16 y 17):

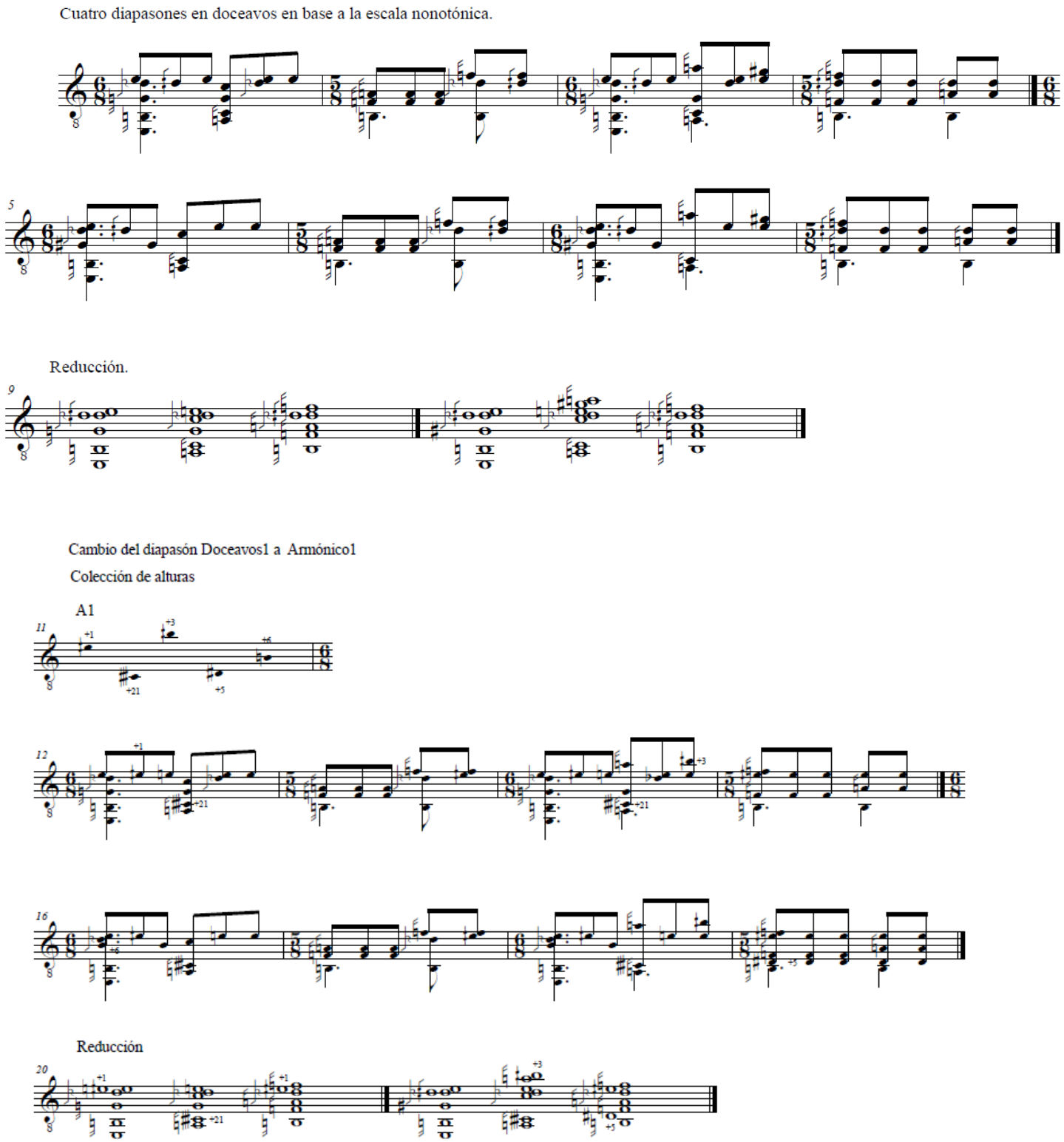


Figura 16: Reducción

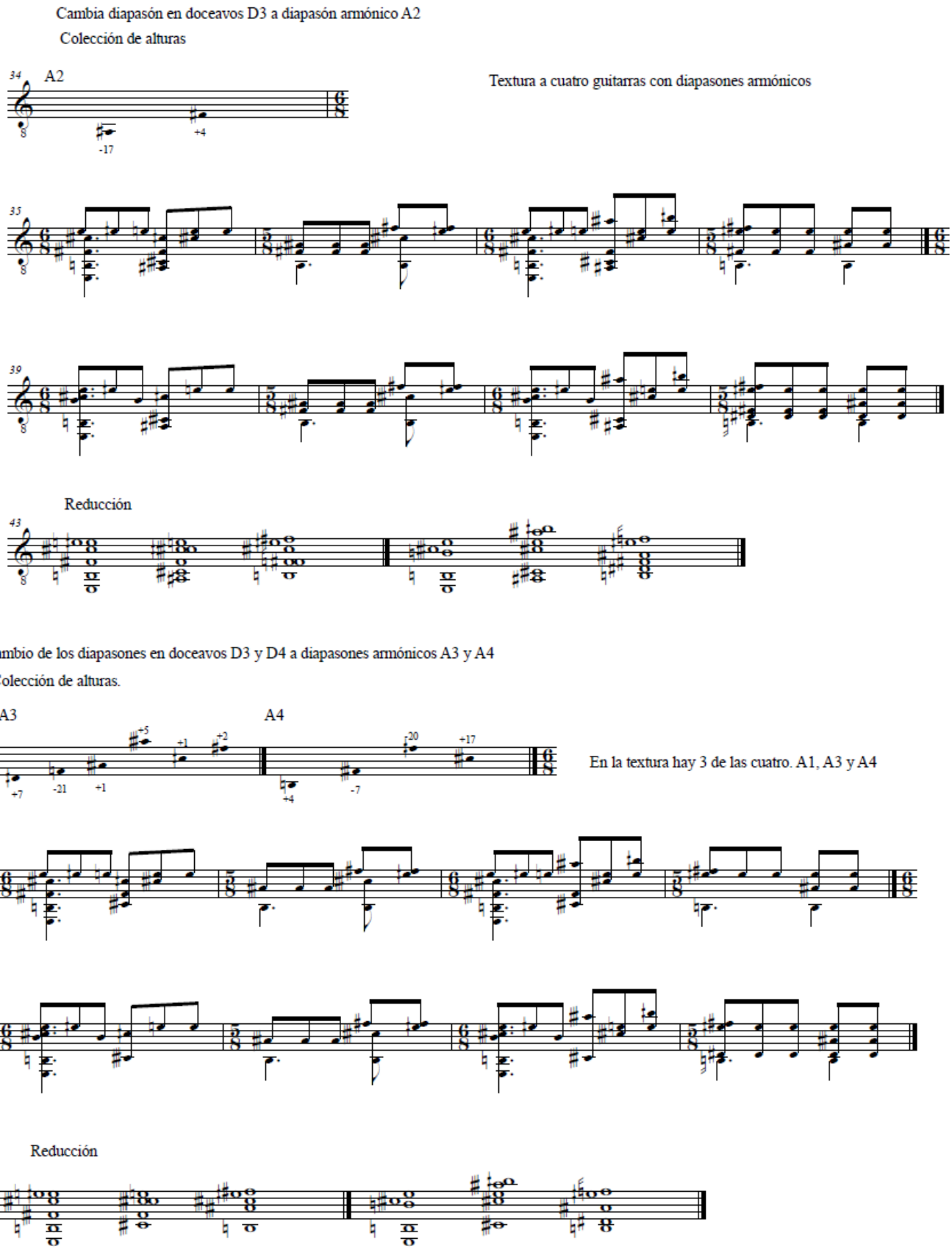


Figura 17: Reducción

De esta manera, se ilustra cómo el cambio de diapasones, manteniendo las digitaciones en las tablaturas, va modificando el material gradualmente hasta el final. A partir de la canción II con el cuarteto en doceavos pasando por el trío luego de la canción IV hasta el cuarteto armónico hacia el final del ciclo, este mismo material se va desarrollando con el cambio de diapasones y sus consecuencias sonoras en el material de alturas.

Estas bases que acompañan a la cantante se proyectan como espacios musicales estáticos móviles, con dinámicas en el ámbito de los *pianissimos* en la búsqueda de distintas posibilidades de tensión con el tratamiento del texto dentro de las canciones de manera dialéctica con el silencio en donde se compromete su unidad en distintos espacios silentes.

Pero no solo este material es el que se proyecta y funciona como material generador de otros materiales a lo largo del ciclo. La textura compuesta para el cuarteto en su totalidad en base a la escala nonotónica es uno de los materiales generadores. Su transformación es en base al cambio de diapasones y esto es la estrategia de desarrollo de los demás materiales que tienen la misma función generadora.

Las canciones I, III y IV son compuestas desde materiales primarios en donde la transposición de la canción I a través del cambio de diapasón da lugar al acompañamiento de la canción VI. El material compuesto desde la escala nonotónica para el cuarteto en doceavos que aparece en el acompañamiento de la canción II genera a través de la transposición el cuarteto luego de la canción III, el trío luego de la canción IV y el acompañamiento de la última canción. Por último la canción número V es la transposición en diapasón armónico de una pieza previa llamada "Aproximaciones" (2017) la cual fue compuesta para guitarra en doceavos de tono con diapasón número 4. La incorporación de este material transformado en este ciclo más general en el contexto de la maestría tiene su fundamento en que es una renovación de un material que en su momento persiguió e intentó aproximarse a estas nociones que investigo en profundidad en este porfolio.

Aproximaciones (2017) es la puesta en práctica sonora de la noción de silencio que el libro con el mismo nombre de David Le Breton me transmitió en su momento. A través de este camino, que me permite realizar el memorial y lo transcurrido en el programa de pos-graduación, con nuevas y más profundas herramientas continúo trabajando el concepto del silencio con nuevos resultados.

Quedaron establecidos de esta manera los materiales primarios de donde se generan nuevos materiales en base a la transposición de diapasones y sus interacciones temporales en al estructura general del ciclo. En base a estas condiciones preestablecidas que rigen las interacciones de las guitarras y sus momentos de intervención, se compuso el resto del ciclo. Pero antes de adentrarnos en la descripción de la composición de una de las canciones presentaré las decisiones con respecto a la selección del material de alturas, ya que el cuarteto con sus dos juegos de diapasones es un instrumento en sí mismo con una cantidad casi inagotable de posibilidades sonoras.

3.2 Delimitación del material de alturas.

El número de posibilidades en cuanto a alturas y combinación de las mismas en el cuarteto es realmente enorme si consideramos además de los dos juegos de diapasones, todas las posibles combinaciones dentro de un mismo juego y las combinaciones entre los dos. Sin embargo, hay ciertas limitaciones que tienen que ver con la ejecución de ciertas combinaciones de sonidos. No todas las alturas están presentes en todos los diapasones entonces, esto trae consigo un sistema de combinatoria para la interpretación de determinados conjuntos sonoros.

Podemos compararlo con lo que sucede en cuanto a la digitación de una guitarra convencional, solo es posible determinada combinación de dedos y cuerdas, y la capacidad física de la mano del guitarrista en abarcar distintas distancias en el diapasón. Lo mismo sucede con el cuarteto, pero se agrega a esto que determinados conjuntos de sonidos solo pueden ser interpretados con una combinación de guitarras dentro del cuarteto, debido a que el conjunto total de alturas (en el caso del juego de diapasones en doceavos) está repartido en los distintos diapasones.

Una lógica distinta es aplicada en los diapasones armónicos. En cada diapasón fue transpuesto un tramo de serie armónica correspondiente a un intervalo de quinta justa. De esta manera en el diapasón armónico 1 hay una estructura de distribución de trastes que equivale al tramo en la serie armónica del armónico 16 al 24 que da como resultado 8 sonidos dentro del intervalo de quinta justa. Este esquema, se repite hasta completar el diapasón.

En cuanto al diapasón armónico 2 el tramo de quinta justa de la serie armónica es del armónico 20 al 30 que da como resultado 12 sonidos dentro del intervalo de quinta. La estructura del diapasón armónico 3 corresponde al tramo de los armónicos 22 a 33 teniendo como resultados 10 sonidos dentro del intervalo de quinta y la estructura del diapasón armónico 4 es el tramo de armónicos 24 a 36 resultando 11 sonidos dentro de la quinta justa.

De esta manera, se obtienen intervalos incluso más pequeños que los doceavos de tono y sus posibilidades sonoras en cuanto al material de altura determinada dibuja un mapa enorme de posibilidades.

Diapasón	**Intervalos de 5ta dentro de la serie armónica**			**Cantidad de sonidos dentro del intervalo.**
A1 (armónico 1)	16	-	24	8
A2 (armónico 2)	20	-	30	10
A3	22	-	33	11
A4	24	-	36	12

La traducción o transposición de elementos o estructuras de una escala temporal a otra es una de las principales características de este trabajo. Estas escalas temporales son entendidas en el sentido de que desde la duración hasta el timbre, pasando por las alturas, en la percepción sonora están relacionadas temporalmente. De esta manera Henry Cowell en su libro *New Musical Resources (1930)* establece una traducción desde las relaciones de altura a relaciones rítmicas; y James Tenney

traduce aspectos tímbricos y de articulación en la voz cantada de sus *Three Indigenous Songs (1979)* a la escala de alturas y ritmos que pueden ser interpretados por los instrumentos. Corresponde a una escala de relaciones temporales auditivas de nuestra percepción física del fenómeno sonoro.

En este trabajo, la transposición se da hacia otro ámbito: desde la distribución de alturas y lo tímbrico a lo físico material en el caso de la construcción de los diapasones armónicos.

Debido a que el proceso de cambio de diapasones en el correr del ciclo es establecido desde los diapasones en doceavos a los diapasones armónicos, me dispuse a buscar el conjunto de alturas, expresado en escalas, que permitían sonoramente el intervalo de 5ta y 4ta justa como conexión estructural con los diapasones armónicos.

De esa búsqueda resultó lo siguiente:

Escalas a partir del sistema en doceavos que permiten la 5ta y 4ta justa:

- escala de semitonos.
- escala en cuartos de tono.
- escala en sextos de tono.
- escala en doceavos de tono.

Escalas que no permiten la 5ta y 4ta justa:

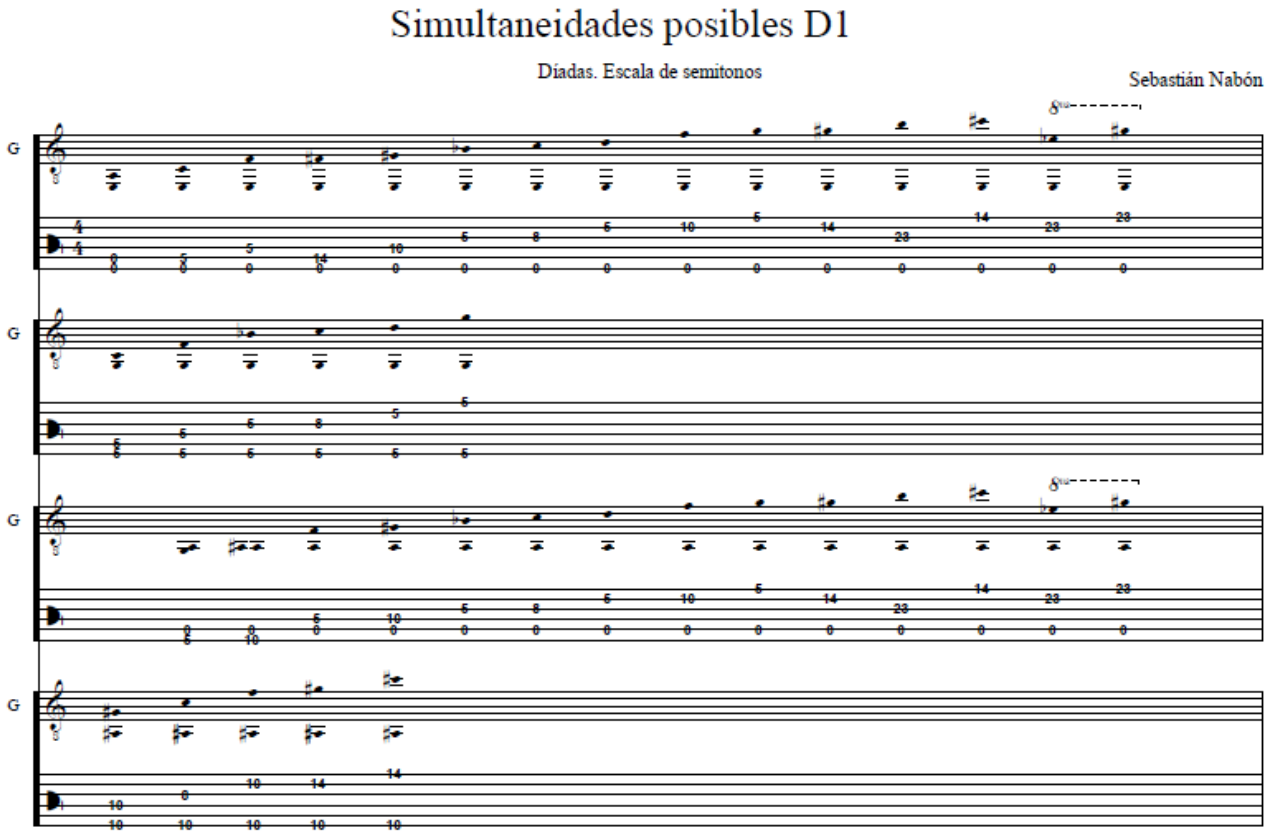
- escala en tercios de tono.
- escala en 2/3 de tono - nonotónica.
- escala en 3/4 de tono - octotónica.
- escala en 5/6 de tono - no octavante.

Del conjunto de escalas que permiten el intervalo de 5ta y 4ta justa en el sistema de doceavos fue elegida la escala en semitonos para la guitarra D1 como apoyo a la cantante quien tiene como base este conjunto de alturas, y la escala en cuartos de tono para el resto de los diapasones en doceavos.

De acuerdo a estas alturas y sus proyecciones en los distintos diapasones, se construyeron las estructuras temporales ya mencionadas anteriormente. En base a estas escalas se componen los nuevos materiales y sus transposiciones son de acuerdo al cambio de diapasón, siguiendo la lógica de que se transpone un aspecto sonoro musical desde un aspecto físico técnico.

Una vez establecidos estos conjuntos y delimitado el basto campo de posibilidades de alturas, el siguiente paso fue un exhaustivo estudio de las posibilidades de combinación de las mismas para saber qué posibilidades acórdicas posee cada guitarra, y cuáles alturas y en qué registro se encuentran estas alturas.

De esta búsqueda solo se mostrarán una parte para que quede más claro este proceso. (figuras 18, 19, 20 y 21).



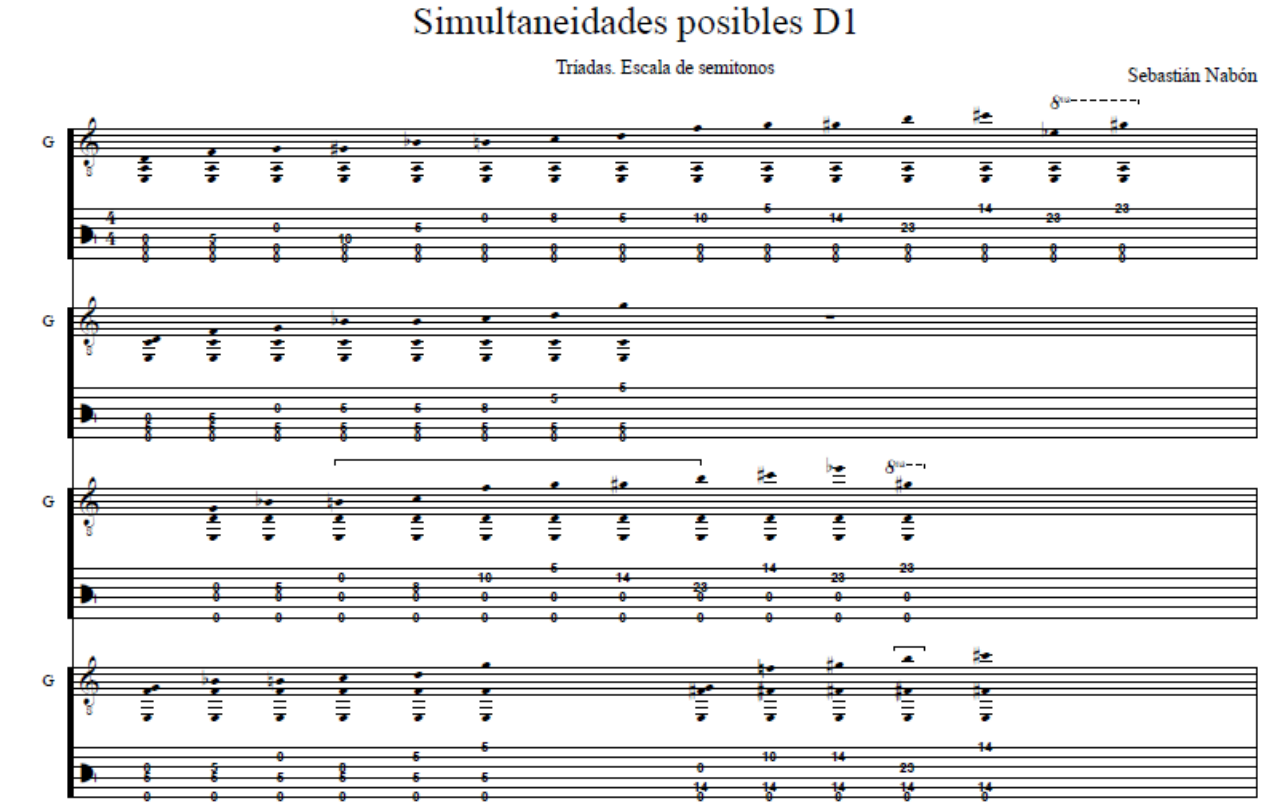


Figura 18: Fragmento de estudio sistemático de posibilidades acórdicas diapasón 1.

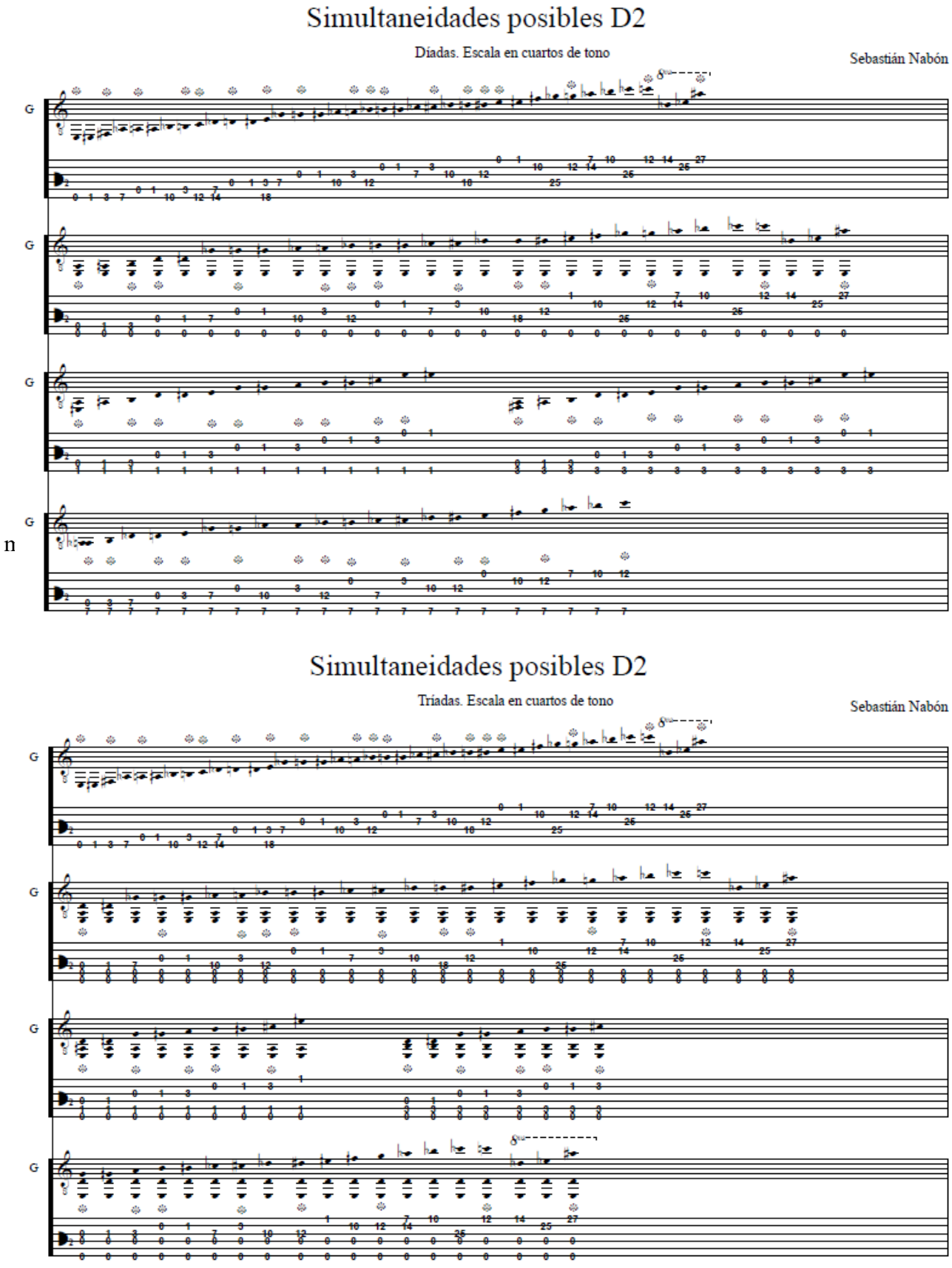


Figura 19: Fragmento posibilidades acórdicas diapasón 2.

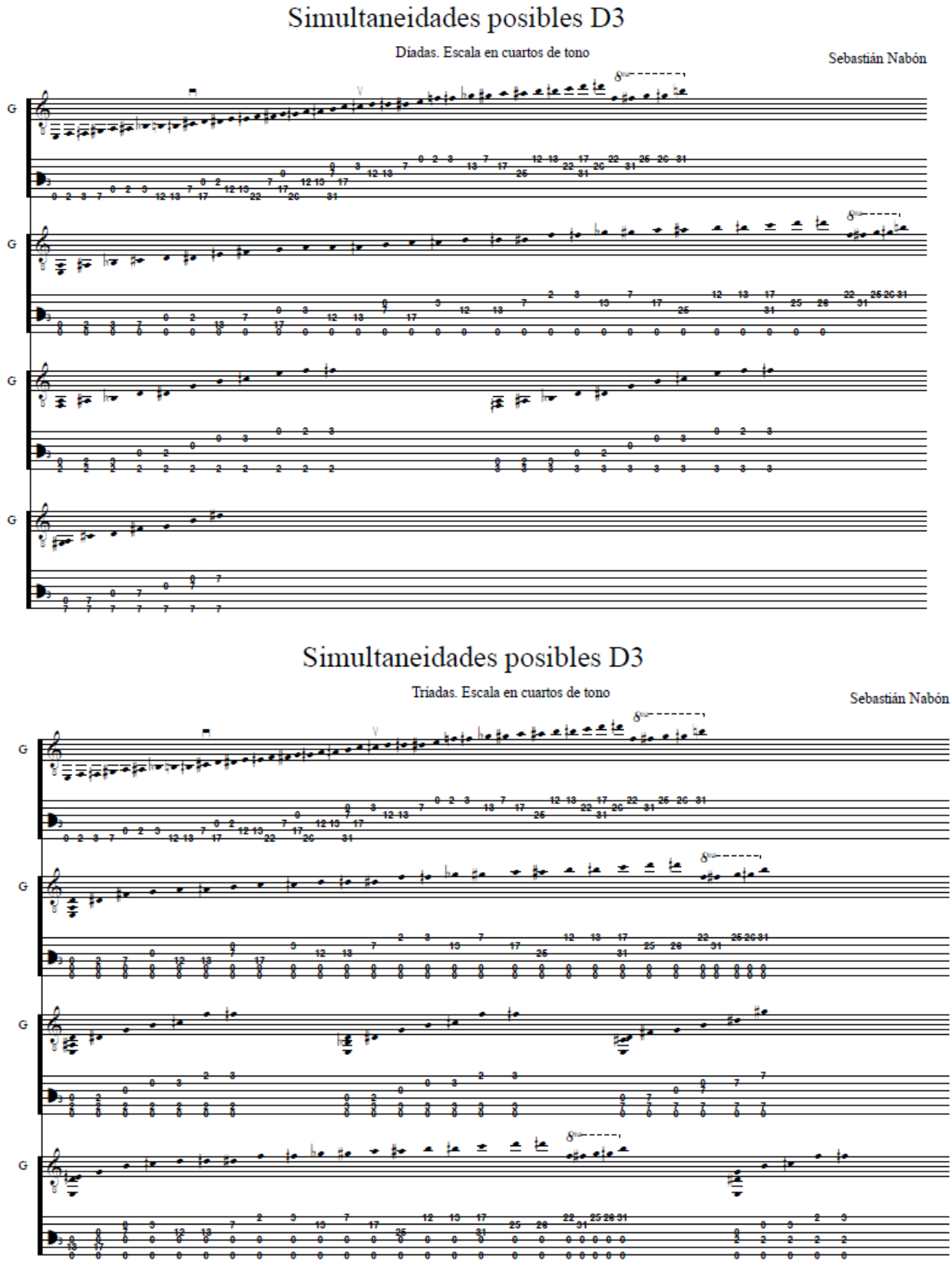


Figura 20: Fragmento posibilidades acórdicas diapasón 3.

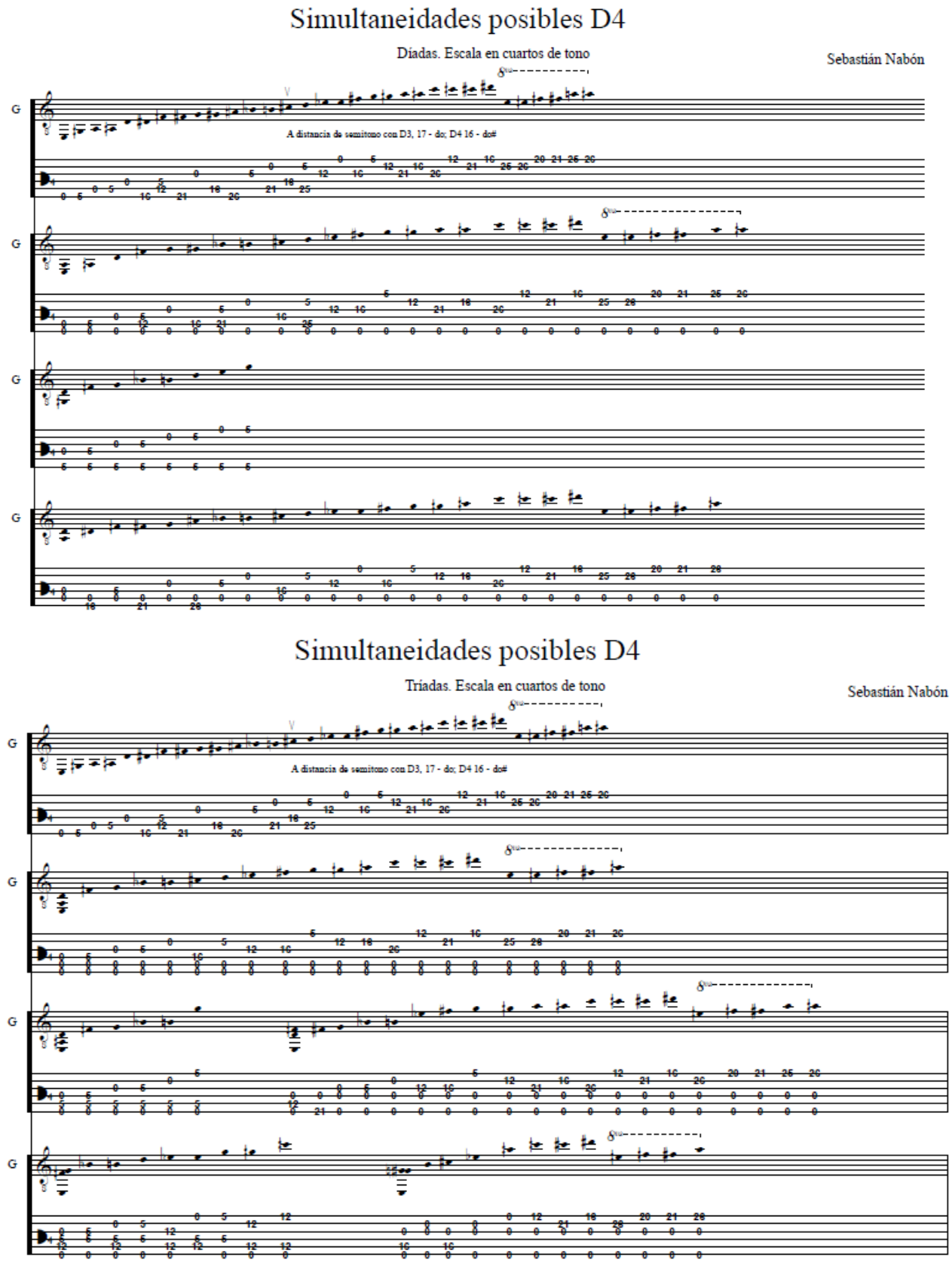


Figura 21: Fragmento posibilidades acórdicas diapasón 4.

Esta investigación sistemática sobre las posibilidades de cada diapasón me permitió tener un mapa bien establecido de las distintas alturas de las escalas seleccionadas en los cuatro diapasones del cuarteto y sus posiciones en el registro. En estas imágenes solo se muestra la primer parte de cada sistematización.

Dentro de esta delimitación del material de alturas, existe una excepción. El material utilizado para los momentos en que tocan las cuatro guitarras y el trío dentro del conjunto de los doceavos está compuesto en base a la escala en 2/3 de tono o nonotónica (nueve sonidos dentro de la octava). Una de las escalas que no permiten la 5ta y 4ta justa, que es la regla general tomada para la selección de las otras escalas. El motivo de esta excepción es introducir un elemento particular de los diapasones en doceavos y que no todas las elecciones estén condicionadas por la estructura de los diapasones armónicos y sus estructuras. Si bien existe un movimiento desde los doceavos a los diapasones armónicos me resultó importante que algún elemento distintivo del primer punto de partida genere, a través de las transposiciones, un elemento de tensión en el proceso direccional de transformación de diapasones en doceavos a armónicos.

3.3 Aspecto poético de las canciones y la noción de frontera.

Así como fueron preestablecidas las dimensiones a seguir en el proceso compositivo, el trabajo desde lo poético de las canciones tuvo el mismo tratamiento.

Dos versos fueron seleccionados de antemano del poeta Fabián Severo (1981-): *Vo iscrevé las lembranza pra no isquecé* y *cantando um idioma que todes intende* de su libro *Noite no Norte* (2010). Este último verso da nombre a todo el ciclo.

A partir de la descomposición de estos versos y la utilización de las letras se construyeron otras palabras (anagramas) desde un punto de vista fonético. No se respetan las reglas ortográficas, sino que se buscó encontrar fonéticamente palabras en español, portugués y portuñol, o palabras o sonoridades que se aproximaran a palabras que yo mismo pudiera reconocer dentro de estos tres idiomas.

De esta manera, y luego de contar con una gran lista de otras palabras, fui componiendo los poemas con una intensión cronológica entre ellos. Por lo tanto, si bien es posible dividir el ciclo y tomar cada canción por separado, la unión en este conjunto y su orden responde a una intensión narrativa desde lo poético. Pero no es del todo claro, o en otras palabras, se buscó la libertad semántica. Quien entienda español y no portugués, podrá hacer una lectura y una interpretación de las canciones de acuerdo a ese entendimiento; quien solo sepa portugués y no español, resultará en lo mismo pero desde el reconocimiento de algunas palabras parecidas a su idioma o idénticas; lo mismo con quien entienda el portuñol o entienda todos.

El proceso fue realizado de la siguiente manera:

Vo iscrevé las lembranza pra no isquecé (Severo, *Noite no Norte*)

Vo

o

iscrevé

cree/ creé/ vé/ se/ ver/ vi/ si/ seré/ iré/ ise/ veré/ rie/ revé/ viré/ ser/ ves/ viseré/ reví/ cresé/ cresí/ cervi/ verse/ sirve/ revisé/ reíce/ reí/ creí

las

sal/ la/ as/ a

lembranza

le/ el/ la/ al/ ez/ ze/ me/ en/ ma/ be/ ba/ na/ az/ zal/ laz/ lea/ lean/ leaz/ zale/ zela/ alzar/ alza/ lema/ lana/ zana/ zena/ ben/ ban/ bana/ bena/ meza/ zema/ manza/ maza/ lembra/ brama/ bramar/ zembra/ ameba/ beran

pra

pa/ par

no

o

isquecé

sé/ es/ que/ ice/ isé/ quice/ sequé/ sí/ sique

I
Vo iscrevé las lembranza pra no isquecé
vo ser as bena o siqué?
i iré a lema, no sé si quice
o creí manza
no sé
que vo servi as zema pra o sí
sirve las lana que no sequé
vo creé
ben
pra no sé qué

II
ver a brama pra o siqué
reí, viré sal
creí-me ameba
sequé as lana
ma o lema viseré
bana
zana
viré sal
viré sal

III
Vo vé si seré a sal o la zembra
lean
beran que serví a meza
a zena
zema en zema quise alzar
i bramar, i bramar
vo bramar pra no iscrevé, pra no isquecé
pra ser bana
pra ser bana

IV
qué zale si ves
qué zale si no ves
si no creé
vira sal manza al bramar-me
que ice bena
revisé
creí
cresí
viré
cervía zema
ma no sé que ice
lembra:
a sal vira brama
i a brama vira zembra

Cantando um idioma que todes intende (Severo, *Noite no Norte*)

Cantando

a/ o/ na/ nao/ no/ da/ do/ ta/ tan/ dan/ con/ oda/ ando/ anda/ ondo/ tano/ onda/ canta/ canto/ tanco/ cando/ conta/ acta/ acto/ atan/ ato/ cantan/ contan/ datan/ dotan/ anota/ anotan/ anoto/ nancondo/

um

u

idioma

i/ o/ a/ ma/ mi/ di/ da/ dio/ amo/ doma/ ido/ ida/ oi/ ai/

que

u/ e/

todes

o/ e/ es/ os/ se/ de/ do/ te/ to/ sedo/ tode/ dotes/ deso/

intende

i/ e/ di/ de/ te/ ti/ en/ ni/ ne/ den/ ten/ tiene/ tende/ dente/ tendi/ tiende/ eden/ iden/ niente/

V

Cantando um idioma
que todes intende
contan i dotan
um doma
que tende dente
no anotan ondo
atan deso
niente
niente
en mi amo
dotes de um canto ido
mas tendi u o ido
denso oi
i canto

VI

Ondo,
tiene de ti
o que dio no acto
ten,
tode o que me dio
anda con onda eden
intende u que amo
anota u que canto
di,
de ti tiene denso doma
o idioma que no da
iden
niente

VII

cando nao da o bramar
cando nao da o cantar
cando nao da isquecé
cando nao da iscrevé
cando nao da intendé
lembra:
a sal vira brama
i a brama vira zembra;
iden
niente
niente

Existe además otra lectura que tiene que ver con lo lúdico, y es dejarse llevar por los sonidos de las palabras y configurar cada uno/a una interpretación propia de lo que sucede. Cada uno con sus códigos lingüísticos y sonoros, algo similar pero no del todo igual a lo que sucede cuando escuchamos el fenómeno musical. En este sentido todo el ciclo se posiciona en una zona fronteriza.

Frontera entendida como zona y no como una línea divisoria. Una zona donde el entrecruce cultural es lo esencial y el diálogo se da desde la traducción de un lenguaje a otro, formando parte como mínimo de un bilingüismo.

Desde el aspecto sonoro, existe una zona fronteriza con respecto al material de alturas, vinculado con la imágen del cuarteto como guitarras tradicionales en sus formas, pero dan como resultado

sonoridades desconocidas, que a su vez internamente se van traduciendo o transponiendo a otro entorno o código establecido por el otro juego de diapasones.

Desde un punto de vista visual, dialoga de alguna forma con el imaginario cultural y social del repertorio para cuarteto de guitarras y cantante. Desde Amalia de la Vega y Alfredo Zitarrosa hasta nuestros días. Este imaginario está presente por lo menos en la región del Río de la Plata, y este concepto fronterizo juega un papel importante en este diálogo. Las guitarras microinterválicas mantienen su aspecto de guitarras tradicionales mientras que desde el punto de vista audiovisual, la imágen de cantante acompañada con cuarteto de guitarras se ve enrarecido por el material de alturas.

A su vez, por ciertos momentos es posible establecer algunas referencias estéticas o diálogos entre algunos arpegios, gestos interpretativos, y técnicas de toque -que se configuran por momentos- con determinados estilos tradicionales de la región como la milonga, zamba y chacarera. Sin la intensión compositiva de establecer dichas asociaciones desde el proceso compositivo. Lo que sí fue explícito fue mantener esta zona abierta, es decir, sin querer infundirle el dogma de ningún lenguaje en particular, sino un encuentro de estos lenguajes, poéticamente hablando, entre el español, portugués y portuñol.

Desde un sentido semiótico, desde la teoría de Lotman (1996), dentro de su concepción más general de semiósfera la frontera es un mecanismo por el cual se traduce al menos de manera bilingüe mensajes externos al lenguaje interno y viceversa. Este aspecto de traducción visto desde el punto de vista de la transposición fue una herramienta fundamental utilizada en todo este proceso.

La mayoría de las decisiones compositivas para generar el entorno pre-establecido de composición fueron transposiciones (o para asociarlo con el concepto anterior podríamos decir traducciones) de distintos materiales a distintos niveles de la organización sonora, y a distintas escalas temporales. Los conjuntos de notas correspondientes a las escalas de semitono y cuartos de tono, y sus lugares en los distintos diapasones, fueron traducidos como ventanas sonoras y silentes en las estructuras temporales para cada guitarra; traducidas éstas además de la distribución física de los espacios en los diapasones.

Por el hecho de que la construcción de los diapasones en armónicos fueron construidos a partir de la transposición de distintos intervalos de 5ta justa en la serie armónica, se seleccionaron las escalas en semitono y cuartos de tono por habilitar este intervalo entre sus posibilidades sonoras. Además, el cambio gradual de diapasones manteniendo las digitaciones en las tablaturas generan otro tipo de traducción de las tablaturas para generar nuevas piezas dentro del ciclo. La canción V puede verse como la traducción de la pieza *Aproximaciones* (2017) para doceavos de tono a su versión en diapasón armónico.

De esta manera, el sentido de frontera se percibe y su principal función está reflejada en el proceso de composición, en las principales decisiones que hicieron el entorno de reglas preestablecidas. A través del análisis de una de las piezas de mis referencias estéticas, fui construyendo una noción más clara para mí de los aspectos estéticos que son mencionados en el marco conceptual con respecto a figuras estéticas silentes.

En particular a través del análisis semiótico de la obra para violonchelo *Il remoto silenzio* (2002) de la compositora Graciela Paraskevaídis pude relacionar sus principales características estéticas como lo son la austeridad y el desarrollo no discursivo de los materiales con el concepto de lo silente.

A través de este análisis se muestran tres ejes (rítmico, interválico y tímbrico) como ejes estructurales que se desenvuelven en la pieza a través de materiales sonoros austeros, de manera no-discursiva, manteniendo entre ellos relaciones isotópicas en distintos niveles.

Para establecer estas relaciones partí de una distribución paradigmática del material de la pieza y establecí relaciones sintagmáticas en el mismo. El primer acercamiento fue desde la experiencia auditiva cronológica que propone la misma pieza. La segunda versión fue una distribución a partir de las relaciones rítmicas tomando como punto de partida la cantidad de sílabas de los versos y la acentuación fonética de éstas.

Se concluye este proceso con la formalización de los distintos gestos sonoros de acuerdo a tres gestos fundamentales. Se hace pertinente aclarar algunos términos como isotopía, análisis paradigmático/sintagmático y formalización.

El concepto de isotopía fue muy influyente y ha sido revisado y redefinido por varios autores. La definición inicial de Greimas se basa en el concepto de repetición (también denominada repetición o redundancia) haciéndose hincapié en el papel de la isotopía de hacer posible una lectura uniforme de una historia y resolver las ambigüedades "un conjunto redundante de categorías semánticas que hacen posible la lectura uniforme de la historia." (Greimas, 1966)

En 1980 Umberto Eco mostró un defecto de utilizar el concepto de "repetición". Lo sustituyó por el concepto de "dirección", definiendo isotopía más generalmente como "una constancia en ir en una dirección que exhibe un texto cuando se somete a las reglas de coherencia interpretativa." Desde el ámbito musical este concepto permite la comprensión o la interpretación de la música como un discurso o lenguaje, ya que son los elementos isotópicos (elementos de repetición) los que permiten la cohesión dentro de un determinado contexto musical. Por ejemplo el desarrollo, repetición, variación, recurrencia o transformaciones temático-motívicas en una obra, la organización de las alturas, todos aquellos elementos que permiten distinguir un estilo o género musical de otro.

Con respecto a los términos de análisis paradigmático, sintagmático y formalización, corresponden a los distintos procesos metodológicos que se llevan a cabo en el análisis semiótico musical desde los trabajos de Jean-Jacques Nattiez (1990) en su tripartición semiológica y análisis distributivo musical.

A través de un cuadro de segmentación es posible evidenciar los tópicos paradigmáticos en la obra. El nivel paradigmático básico es representado por el material sonoro de la pieza sobre el cual se generan distintas relaciones, transformaciones, variaciones, desarrollos. Ideas fundamentales de generación del material. El análisis paradigmático consiste en reconocer y destacar los paradigmas principales de la obra.

En el análisis sintagmático se establecen las relaciones entre los eventos de acuerdo a sus distribuciones temporales y con los distintos tópicos paradigmáticos sus distintas relaciones isotópicas en distintos niveles estructurales.

En el proceso de formalización se presenta una lista fisionómica con un catálogo de diferentes características encontradas en el análisis, que se abstraen de sus contextos específicos y se presentan como fórmulas simbólicas.

De este análisis se extraen los tópicos paradigmáticos fundamentales de su composición y se establecieron estrategias para la composición del ciclo con respecto a lo que Meyer llama las relaciones de *fuerza de conformación percibida* (figura 22).

De acuerdo a un esquema propuesto por Leonard Meyer en su obra *Explaining Music* (1973, p. 49) la regularidad de los patrones, la individualidad del perfil y la similitud en la construcción de los mismos permite establecer asociaciones lineales directas entre los eventos sonoros consecutivos. Estos criterios los ubica en la parte superior del esquema, mientras que la variedad de eventos que intervienen y la distancia temporal entre ellos contribuye a que no suceda este tipo de asociaciones.

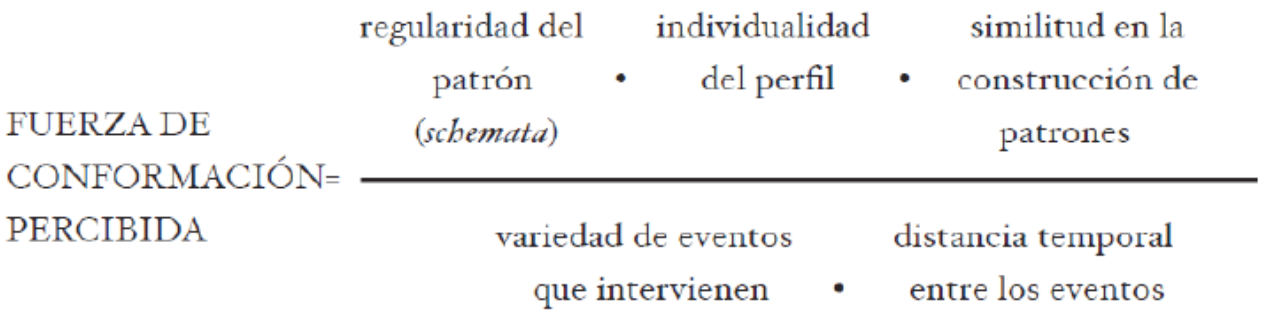


Figura 22: Leonard Meyer. Fuerza de conformación percibida.

Esta tensión de asociaciones lineales entre eventos debido a sus distancias temporales y otros eventos intervinientes variables son exploradas en las primeras piezas del presente portfolio.

Si bien los distintos gestos son compuestos con una fuerte derivación isotópica a otros eventos -como pueden ser el cambio de diapasones con la misma tablatura- las distintas transposiciones que se suceden en el proceso creativo; la variedad de otros elementos que aparecen, y la separación de los mismos en el tiempo desde el punto de vista cronológico por distintos espacios de silencio; juegan un papel muy importante en esta tensión de reconocimiento lineal del desarrollo de los eventos. Al mismo tiempo que se adquiere una gran cohesión de los materiales dentro del ciclo, la tensión que genera el no reconocimiento lineal de los mismos en el tiempo, permite el desarrollo no-discursivo del material y la unidad general de la pieza. De manera similar el aspecto tímbrico, en la pieza de Paraskevaídis, juega un papel importante en el establecimiento o no de estas asociaciones. Lo tímbrico atraviesa los tópicos paradigmáticos haciendo que se entremezclen o se diferencien para generar nuevos materiales o desenvolver eventos sin regularidad discursiva.

Frecuentemente la escritura de la compositora se organiza por la yuxtaposición y/o superposición de franjas tímbricas texturales, algunas de ellas funcionan como bordones, que es uno de los elementos que la compositora reconoce como persistencia de la música de la iglesia ortodoxa griega. Del mismo origen proviene su interés por la microtonalidad generada por digitaciones alternativas, zonas de incertidumbre instrumental, como resultante espectral o por fricción entre frecuencias próximas.

Los materiales puestos en juego son extremadamente concisos, que con una calculada economía busca generar la máxima tensión y expresividad con los mínimos recursos. Por ejemplo la pulsación explícita, la repetición o recurrencia, moduladas por cambios en la intensidad o la instrumentación,

y atravesadas por silencios o bloques estructurales.

La construcción formal se desarrolla en un espacio no evolutivo, no direccional, puntuado por fuertes oposiciones registrales o dinámicas. Con respecto a este espacio no evolutivo y no direccional el tiempo espacial se vuelve opuesto a toda discursividad, y el sonido es siempre trabajado como textura.

El material austero, por el cual las obras se desarrollan en ideas muy concretas, puede ser de carácter interválico, un acorde, un giro, un cluster; o tímbrico, como el planteamiento de la instrumentación o el tratamiento de los registros. Estas ideas concretas no fluyen ni se repiten, sino que permanecen y se interponen, y contribuye de esta manera a la abstracción de la sensación del tiempo cronológico.

Cada material es expuesto de acuerdo a su propias posibilidades hasta alcanzar su plenitud. Según Cergio Prudencio "si vuelve, es solo por reminiscencia, como si lo que cambiara fuera el ángulo espacial de percepción del oyente y no el objeto sonoro en sí" (citado en Corrado, 2014, p.15).

> "Para mí la experiencia auditiva es tanto punto de partida como meta. La música debe ser escuchada, pero escuchar no quiere decir solamente a través de los oídos, sino que significa fundamentalmente escuchar con todo el cuerpo. A veces, esto puede ser muy agresivo. Se puede escuchar también con las entrañas o con la cabeza, según el caso. Se la puede comprender con la cabeza o percibir sensorialmente."

Retomando lo que ya he explicado en la sección de referencias estéticas y para sintetizar aquellos elementos fundamentales de este proceso de composición es que, fundamentalmente, relaciono los recursos que Daniel Áñez nuclea en el concepto de "no-discursividad" y estática móvil con el artículo de Edward Pearsall que define la discursividad y la no-discursividad en música y relaciona la no-discursividad con el silencio / lo silente. Gracias a algunos de estos elementos es que establezco un marco de reglas preestablecidas para la composición del ciclo y se hace pertinente el título de este memorial como *lo silente desde el proceso creativo.*

Por la asociación de estas principales referencias es que se identifican como ejemplos específicos de figuras estéticas silentes a los siguientes recursos[1]:

Austeridad en los materiales empleados, y también en cuanto a la destreza técnica, no buscando el virtuosismo.
Repetición estricta: cuando un elemento musical se repite insistentemente sin ningún tipo de variación.
Repetición desordenada: una vez que una serie de materiales musicales determinados fijos ha sido presentada, dichos materiales continúan apareciendo, pero siempre en un nuevo orden, alternándose y dan la impresión de poseer un orden aleatorio.
Progresión "infinita": donde hay una continua aparición de nuevos elementos, los cuales no tienen una relación lógica sucesiva con los eventos sonoros que los anteceden sino que parecen no responder a ninguna lógica estructural.
Cortes de orden duro: es una forma de llamar el paso de un material sonoro a otro sin transición.

1 Para más información ver CORRADO, O. Comp. (2014). *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídis*. Buenos Aires, Argentina: Gourmet Musical Ediciones.

Frases solitarias y movimientos extremadamente lentos: que parecen disolver sus rastros dialécticos, y las frases solitarias que aparecen una vez para no volver a aparecer, eventos sonoros que no poseen consecuencias.
Estática móvil: un espacio sonoro que cambia, pero no se mueve, no avanza. Estatismo a nivel de registros, conjuntos tónicos, dinámicas, repeticiones sucesivas de materiales, rítmicas insistentes e incesantes.

De esta manera y al haber establecido todo el marco conceptual y práctico del proceso compositivo, a continuación se pasa a describir el proceso compositivo de una de las canciones como el más adecuado ejemplo de todo lo expuesto hasta el momento.

3.4 Procedimiento específico: Canción III.

Desde el punto de vista de la composición específica de esta canción, muchos de los aspectos estructurales y materiales de altura ya están establecidos de antemano.

Por un lado la letra y su interpretación en el canto juegan un papel mucho más libre en cuanto a su distribución temporal y la composición de la melodía. Dentro de la escala temperada de semitonos la melodía se compuso desde la práctica misma con la idea subyacente de lo que podría ser una canción de cuna.

La letra es la siguiente:

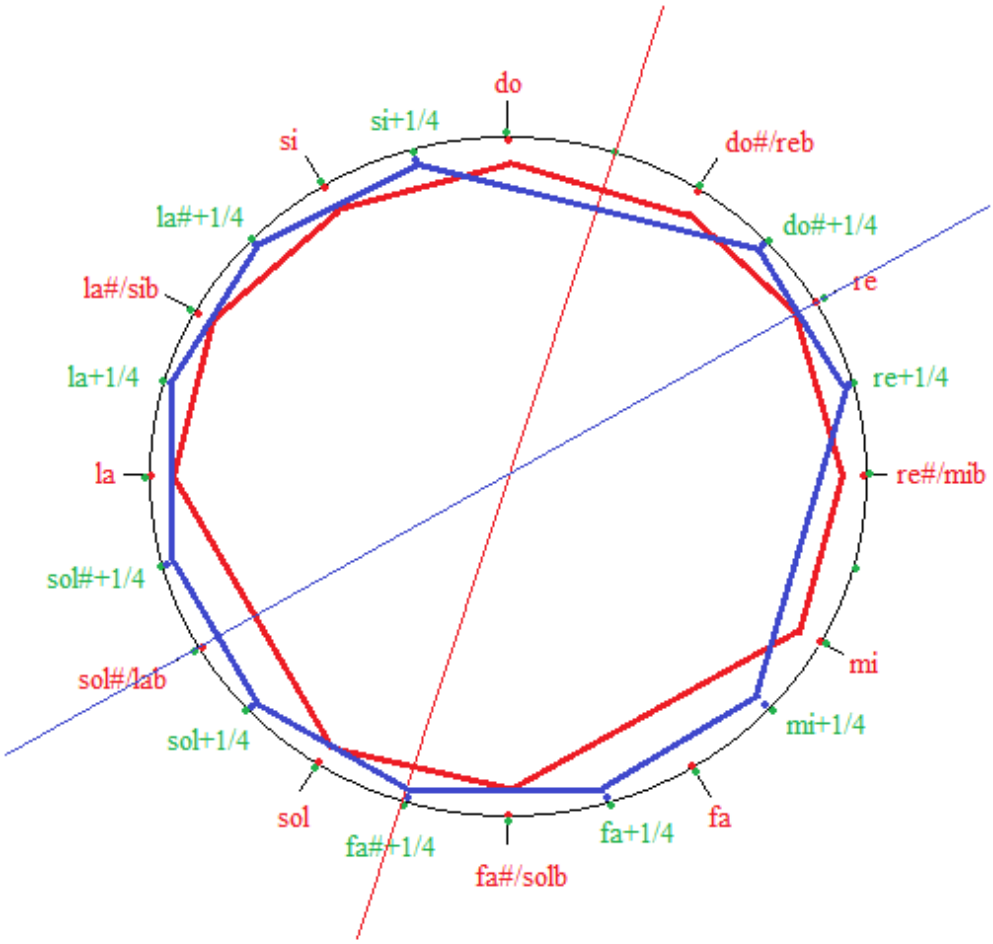
III

Vo vé si seré a sal o la zembra
lean
beran que serví a meza
a zena
zema en zema quise alzar
i bramar, i bramar
vo bramar pra no iscrevé, pra no isquecé
pra ser bana
pra ser bana

La melodía de la voz fue compuesta de manera artesanal en el sentido de que no cuenta con reglas estrictas preestablecidas como sí sucede con su acompañamiento. Si bien toda la canción se estructura temporalmente de acuerdo a la estructura del diapasón en doceavos 2, las intervenciones de la melodía de la voz está en relación de complementariedad textural con las intervenciones de su acompañamiento que sí tiene momentos precisos de actuación.

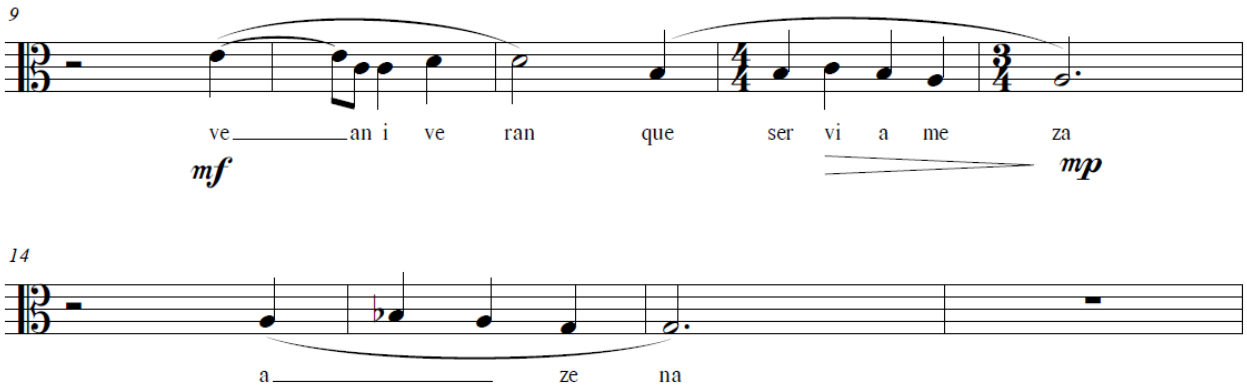
El material de alturas para la composición de la melodía fue limitado a aquellas clases de altura que se encuentren en el diapasón de la guitarra. De esta manera las alturas temperadas en la escala de semitonos que resultaron fueron: do - do# - re - re# - mi - fa#- sol - la - la# - si.

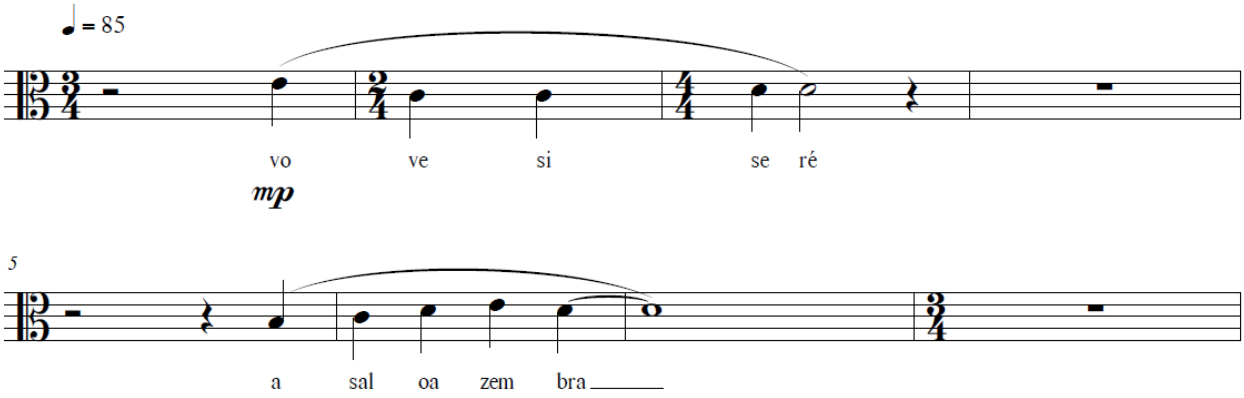
A su vez, el diapasón no contiene todas las notas de la escala en cuartos de tono, entonces se buscó de esta manera la interacción entre estos dos ámbitos. En el siguiente gráfico se representan ambos ámbitos: el ámbito en doceavos de tono, la escala en cuartos de tono y la escala en semitonos:



La figura en color azul conecta aquellas notas dentro de la escala en cuartos de tono que están disponibles en el diapasón. La figura de color rojo conecta aquellas notas pertenecientes a la escala en semitonos que están presentes en el diapasón de la guitarra en doceavos. Esta selección de notas son la colección de alturas resultantes para la composición de la melodía de la voz.

La melodía resultante es la siguiente:





34 pulsos en negras de silencio.

A diferencia del material del acompañamiento, los momentos de intervención y silencio son resultado de una complementariedad textural con su acompañamiento debido a que éste último está sumamente condicionado desde un principio.

Volviendo al esquema anterior, las líneas que atraviesan las figuras cada una con su respectivo color (azul para las alturas en la escala en cuartos de tono, y rojo para las alturas en la escala de semitonos) representan ejes de simetría que se forman entre las colecciones de alturas.

El descubrimiento de estas relaciones simétricas jugaron un papel muy importante para el establecimiento y composición del acompañamiento. Las armonías que acompañan a la melodía durante toda la canción son construcciones acórdicas de acuerdo al cruzamiento de estos dos ejes de simetría. Observemos ambas simetrías por separado y luego su cruzamiento.

En cuanto a la simetría dentro de la escala de semitonos si bien es observable en el esquema de manera geométrica, en la siguiente imágen (figura 23) se puede ver dicha simetría en la notación, que comienza en la nota sol menos 1/4 de tono desde donde comienza a desarrollarse el acompañamiento:

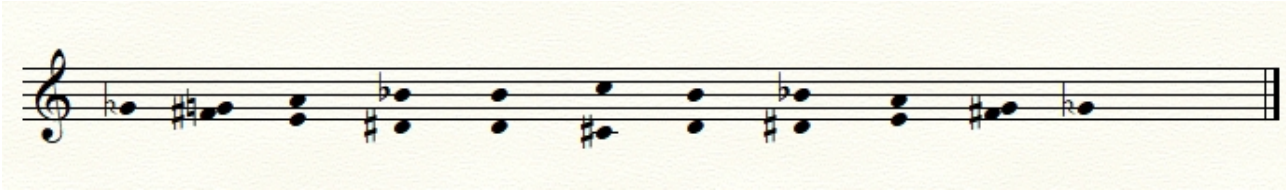


Figura 23: Simetría en el conjunto de alturas temperadas.

La simetría en las clases de altura pertenecientes a la escala en cuartos de tono queda representada de la siguiente manera:

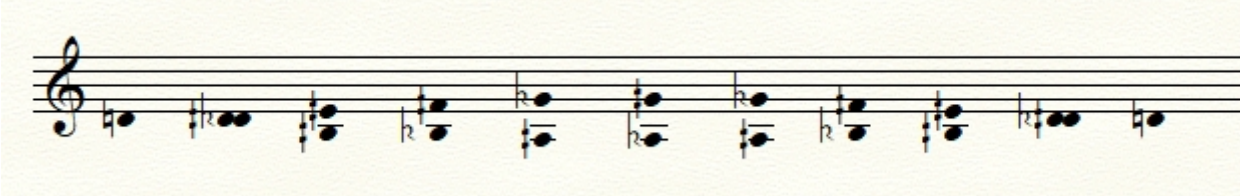


Figura 24: Simetría en el conjunto de alturas de la escala en cuartos de tono.

Ambas clases de altura: el sol menos 1/4 de tono y el re becuadro, pertenecen a ambos esquemas. Por lo que al comenzar por el primer eje y llegar al re becuadro en la linea inferior, comienza a desarrollarse el segundo eje de simetría en cuartos de tono, haciendo una elisión en el re becuadro como nota común, la cual es la nota final de la canción o punto de llegada.

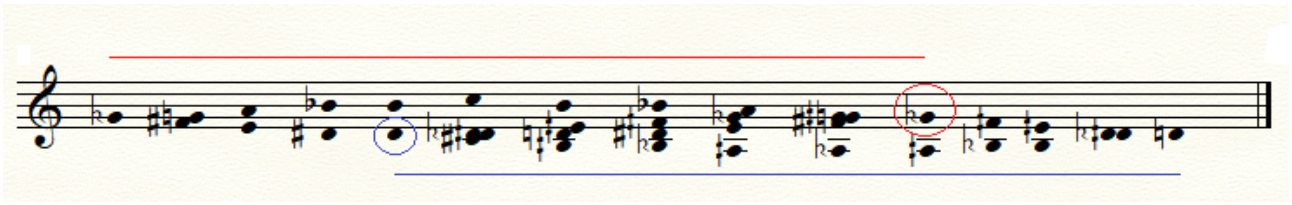


Figura 25: Ambos ejes simétricos y notas de elisión.

Esta forma de elisionar ambos ejes me permitió derivar las armonías. Este material se encuentra durante toda la canción sin variación, intercedido por los momentos de silencio que establece la estructura temporal derivada de la estructura del diapasón.

A su vez, el resto de las guitarras, las guitarras 3 y 4, ayudan a completar estas armonías ya que no se encuentran todas estas alturas registralmente. Para esto se recurre al material elaborado previamente sobre las posibilidades de simultaneidades en cada guitarra.

En la siguiente imágen (figura 26) se muestra el comienzo de la canción para ilustrar esta instrumentación:

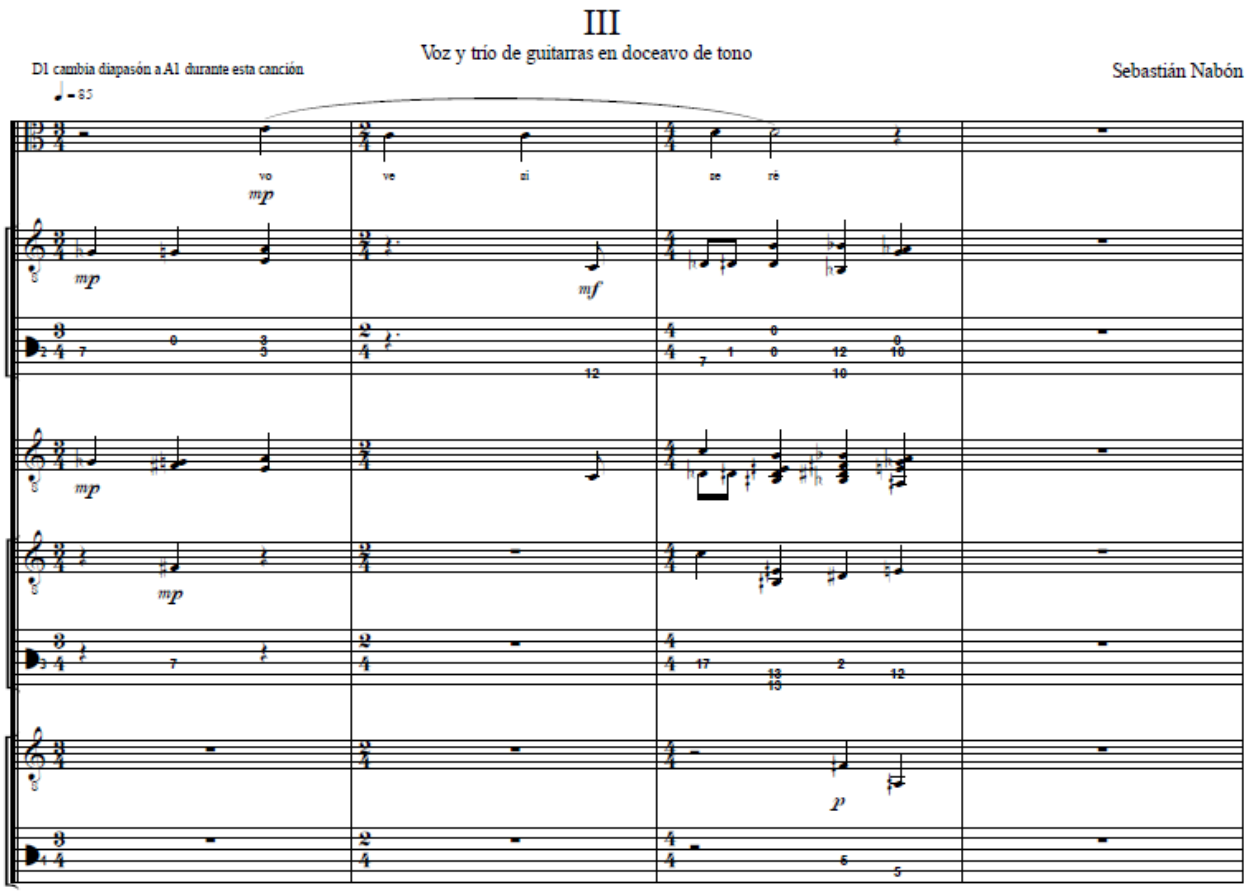


Figura 26: Comienzo de la canción III.

El primer pentagrama pertenece a la voz, el segundo es el sistema de pentagrama y tablatura que le corresponde a la guitarra de diapasón 2 en doceavos; el pentagrama del medio es la reducción de lo que suena sin la voz (funciona como guía para las guitarras), y al final de la partitura se encuentran los pentagramas y tablaturas para las guitarras 3 y 4.

Como se puede observar en la partitura, el resultado de este material es la interacción de las tres guitarras interpretando las alturas que tienen disponibles en sus propios diapasones.

Este material interviene en los momentos en que la estructura temporal del diapasón de la guitarra 2 tiene sus ventanas de sonido, y por consiguiente, los compases de silencio corresponden a las ventanas de silencio de dicha estructura (figura 27).

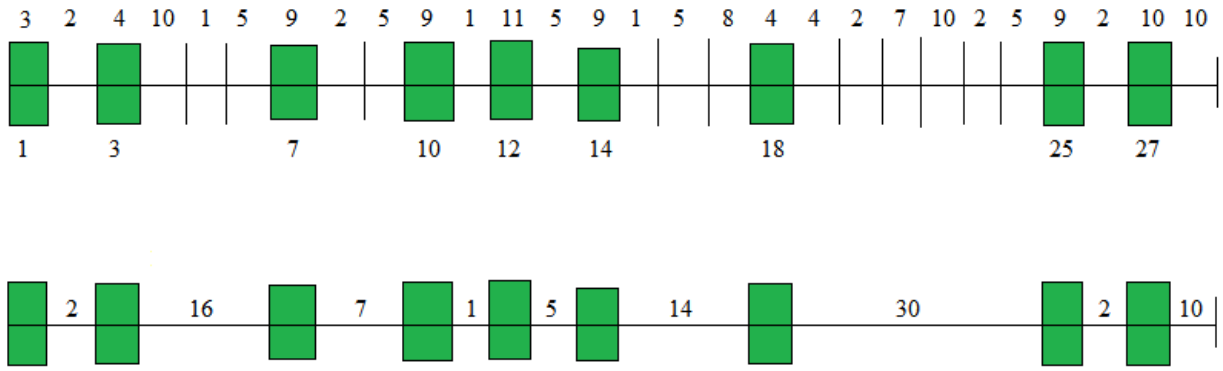


Figura 27: Estructura temporal guitarra 2.

Observemos que la primer ventana es al comienzo, en esta canción estos números fueron interpretados como pulsos, por lo tanto, si interpretamos estas ventanas tenemos tres pulsos del material y luego dos pulsos de silencio.

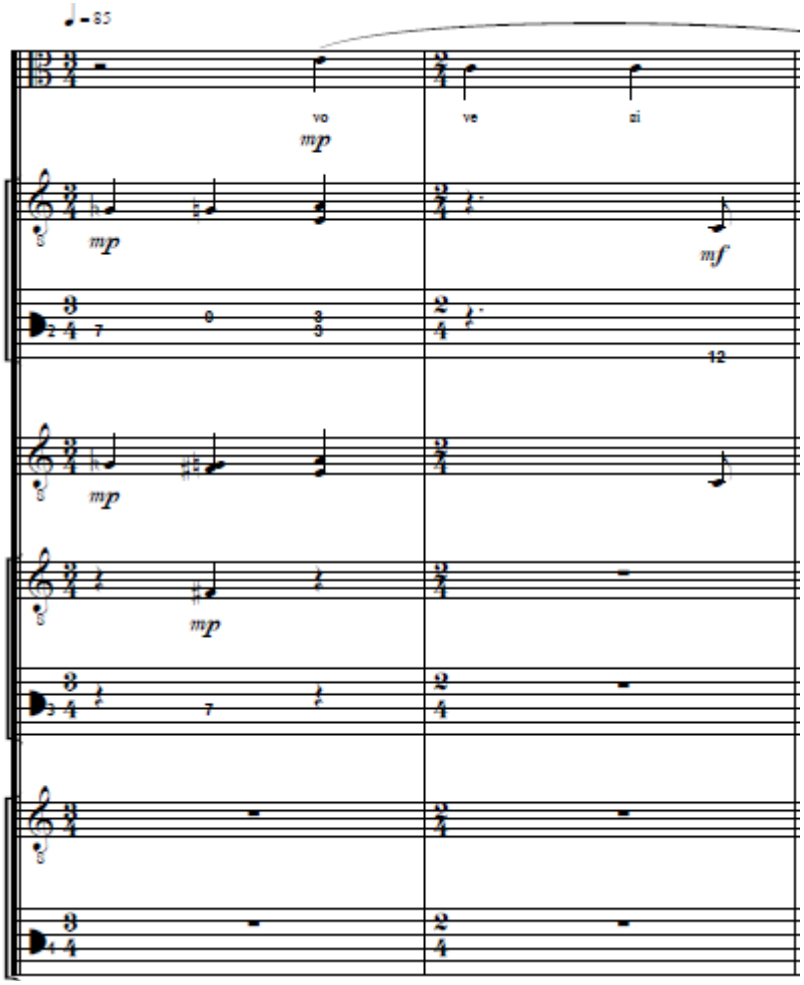


Figura 28: Fragmento canción III

La corchea que se adelanta en el segundo compás (figura 28) es debido a que una misma guitarra debe interpretar dos notas que no puede ejecutarlas simultáneamente, la solución fue no cumplir del todo el tiempo de silencio y generar algunas notas que se adelantan a los acordes.

De esta manera y siguiendo la estructura temporal todo el material es distribuido e instrumentado a lo largo de la canción. En base a esta distribución se unió la melodía de la voz con una lógica de complementariedad textural.

4. Consideraciones finales.

El trabajo de observación de nuestro propio proceso compositivo como herramienta académica de investigación es un proceso por el cual no solo se potencia la construcción y transformación de nuestra propia subjetividad sino también la de quienes se involucran con este trabajo en su lectura y comprensión.

Poder establecer una cierta objetividad y nivel metalingüístico sobre el cual desarrollar nuestros análisis implica sobre todo la profunda visualización de nuestra subjetividad, y para hacerla visible es necesario traer a la conciencia nuestros propios sesgos, que son las líneas de fuga de nuestra perspectiva.

Este memorial busca ser un aporte más a la construcción y transformación de nuestras subjetividades, de nuestras escuchas y de las implicancias que nuestras propuestas tienen con el resto de la sociedad. Nuestras implicancias políticas, sociales, psicológicas, solo por nombrar algunas, se encuentran dialogando con nuestros discursos sonoros. Como parte activa de un diálogo debemos primero que nada escuchar para luego decir. Y para escuchar debemos hacer silencio.

Traigo de vuelta las palabras de Voegelin (2010): *Silence is not the absence of sound but the beginning of listening.* Y para quienes componemos con sonidos, escuchar es nuestra herramienta principal. Pero escuchar no es una única acción, no es un sentido aislado de percepción de la realidad. Se nos presentan distintas modalidades de escucha que pueden ser establecidas por múltiples aspectos. Considerar su punto de partida, el silencio, y entenderlo como una posible modalidad de escucha fue la piedra fundamental de este proceso creativo. Unido además de manera fronteriza con los demás aspectos visibles, aspectos psicológicos, sociales, políticos, contextuales; para poder aproximarnos a este símbolo cultural que definió Aharonián en la música regional de América Latina. No solo aproximarnos y entender al silencio como símbolo cultural de esta región, sino de alguna manera, utilizarlo creativamente para transformarlo positivamente como acto de habla, como espacio sonoro cargado de expresividad.

> *The critical language of this speech comes out of silence into the passing ears of strangers whose relationship is their identity as fluid subjectivities. They whisper at each other and tentatively use the bridge built in silence between the phenomenological encounter and the semiotico-symbolic infrastructure of meaning to produce a tendential language and thus a tendential sociality that reflects the will and effort to communicate rather than the lexicon of communication. Silence prepares this willingness, and anticipates its release in words that come out of the doubt in the already-thereness of things and language as thing thinging, contingent and passing.* (Voegelin, 2010, p.118)

Nos encontramos en el inmenso, heterogéneo, acogedor e indefinido espacio del arte y la creación desde distintos lugares y con distintos intereses, en una suerte de sanatorio de emergencia ante nuestras crisis emocionales, queriendo encontrar la vacuna ante las tensiones espirituales a las que nos enfrentan las demás situaciones críticas en otros aspectos de nuestra vida. Parafraseando a Sontag: algunos/as nunca estuvimos tan conscientes de todo lo que depositamos y esperamos de este espacio metafórico llamado arte.

Asistimos a distintos relatos de lo que hemos vivimos en esta coyuntura crítica, en los cuales vienen a la superficie de las percepciones más distraídas distintas figuras metafóricas del silencio. Desde los escritos de los pensadores actuales a las noticias de los medios de comunicación, pasando por comunicaciones informales en las calles y a través de las redes sociales, las distintas percepciones del silencio se hacen presente en este tiempo no solo como un hecho referido a lo sonoro sino en metáforas más crípticas o ambiguas referidas al mismo hecho.

Por ejemplo el 20 de mayo de 2020 se conmemoró en Montevideo, Uruguay, la 25a Marcha del Silencio, convocada por Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos[2], acto silente que engloba otras acciones hacia la búsqueda de las personas detenidas desaparecidas durante la dictadura cívico-militar de nuestro país. Debido a las actuales circunstancias la marcha adquirió una nueva forma, otra manifestación silente sin alterar su fuerza e impacto incluyendo un gran trabajo fotográfico[3] de Annabella Balduvino, Elena Boffetta, Ricardo Gómez, Federico Panizza y Pablo Porciúncula, tomando la forma de una intervención callejera y difundido a través de las redes sociales. Con el proyecto "Imágenes del silencio" referentes de distintos sectores de la sociedad abrazaron cada uno de los retratos de los 196 desaparecidos que los 20 de mayo encabezan la Marcha del Silencio, con el objetivo de aportar a la memoria colectiva, la defensa de los derechos humanos y el reclamo de verdad, justicia y nunca más terrorismo de estado.

Días previos a la marcha una revista eligió la metáfora "Otros silencios"para anunciar algo que no se estaba dando a conocer a través de los medios oficiales de comunicación ni los grandes noticieros radiales y televisivos.

Luego de la marcha del silencio el semanario Brecha tituló "Una polifonía del silencio"[4] a una columna referida a la movilización.

Nuestras ciudades se percibieron más silenciosas por la baja circulación y nuestros cuerpos se sintieron silenciados en sus movimientos y contactos físicos. Los distintos niveles de encierro y cuarentena nos enfrentaron sobre todo a nosotros/as mismos/as, y el silencio se establece como una relación que nos lleva a la introspección. Esta relación no la percibimos siempre como agradable y puede llevarnos a distintos estados de angustia y ansiedad. "Si algunos individuos se asientan en el silencio como en un refugio, y encuentran allí un lugar propicio para la introspección, otros lo temen y hacen todos los esfuerzos posibles para alejarlo". (Le Breton, 2001, p. 116)

Desde mi modo de habitar este espacio metafórico a través de la creación de textos artísticos musicales, he sostenido durante tiempo una investigación sobre las figuras estéticas del silencio impulsado por la referencia que establece Coriún Aharonian (2012) como un símbolo cultural observado en distintas composiciones musicales. Lo que va de mi trabajo me ha llevado a asentir el silencio como un refugio y lugar de introspección. Como punto de partida no solo de ideas referidas a la creación, sino también a vivir lo creado como algo propio que nace de un camino difícil de enfrentamientos y crisis con uno mismo que la misma metáfora del silencio promueve considerada en su sentido más amplio.

El nombre de este memorial: *Lo silente desde el proceso creativo* debe su nombre no solo a su sentido amplio y metafórico sino a su significado concreto en la descripción del proceso

2 Recuperado de: https://desaparecidos.org.uy/

3 Recuperado de: http://cdf.montevideo.gub.uy/exposicion/imagenes-del-silencio-196-abrazos-contra-el-olvido

4 Recuperado de: https://brecha.com.uy/una-polifonia-del-silencio/

compositivo, en su metodología concreta de transformar esta noción en un camino posible de toma de decisiones composicionales. Basadas todas ellas en recursos compositivos no-discursivos y por lo tanto interpretados como silentes en palabras de Pearsall. De esta manera entonces de estableció como una receta de cocina un conjunto de procedimientos previos a ser seguidos y respetados durante todo el proceso composicional.

Referencias bibliográficas.

AHARONIÁN, C. (2012). Aproximación a una estimación de tendencias compositivas en Latinoamérica. En Aharonián, C., *Hacer música en América Latina* (pp. 95 - 104). Montevideo, Uruguay: Ediciones Tacuabé.

ANTUNES, J. (1999). O Silêncio. OPUS *Revista Eletrônica da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM)*, *v. 6*, 01-09.

CORRADO, O. Comp. (2014). Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídis. Buenos Aires, Argentina: Gourmet Musical Ediciones.

ECO, U. (1980). *Signo.* Editorial: Labor, Editorial S. A., 08290 Cerdanyola (Barcelona), España. ISBN 10: 8433511041 / ISBN 13: 9788433511041.

GREIMAS, A. J. (1966). Sémantique Structurale: Racherche De Method. Editorial: Larousse.

LOTMAN, J. (1996). *Acerca de la semiósfera.* La Semiósfera I. Semiótica de la cultura y el texto. Colección dirigida por Sergio Sevilla y Jenaro Talens. Frónesis Cátedra, Universidad de Valencia.
MARCO FURRASOLA, Á. (1999). *Una aproximación a la semiótica del silencio.* (Tesis doctoral dirigida por Sebastià Serrano). Universitat de Barcelona.

MEYER, L. (1973). *Explaining Music: Essays and Explorations.* University of California Press. ISBN: 0520022165, 9780520022164.

NATTIEZ, J. J. (1990). *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music.* Princeton University Press, New Iersey.

NYFFELER, M. (2014). *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídis*. Coord. por Omar Corrado, ISBN 978-987-29830-5-5, págs. 19-30.

SEVERO, F. (2010). *Noite no Norte.* Montevideo: Kapparasón ediciones.

SEVERO, F. (2018). *Viralata.* Montevideo: Estuario editora.

PARASKEVAÍDIS, G. (1996). *Huauqui (1975).* [CD, Compilación, Stereo] Uruguay: Tacuabé.

PARASKEVAÍDIS, G. (2002). *Il remoto silenzio.* [Audio MP3 / 16,94 MB]. Libres en el sonido, Graciela Paraskevaídis: Wergo. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=hfcQYMtRDKA.

PEARSALL, E. (2006). “Anti-Teleological Art: Articulating Meaning through Silence”. En *Approaches to Meaning in Music.* Editado por Byron Almén y Edward Pearsall. Indiana University Press.

SAVILLE-TROIKE, Muriel. (1985) "The place of silence in an integrated theory of communication." In *Tannen and Saville-Troike* (eds.), 3-18.

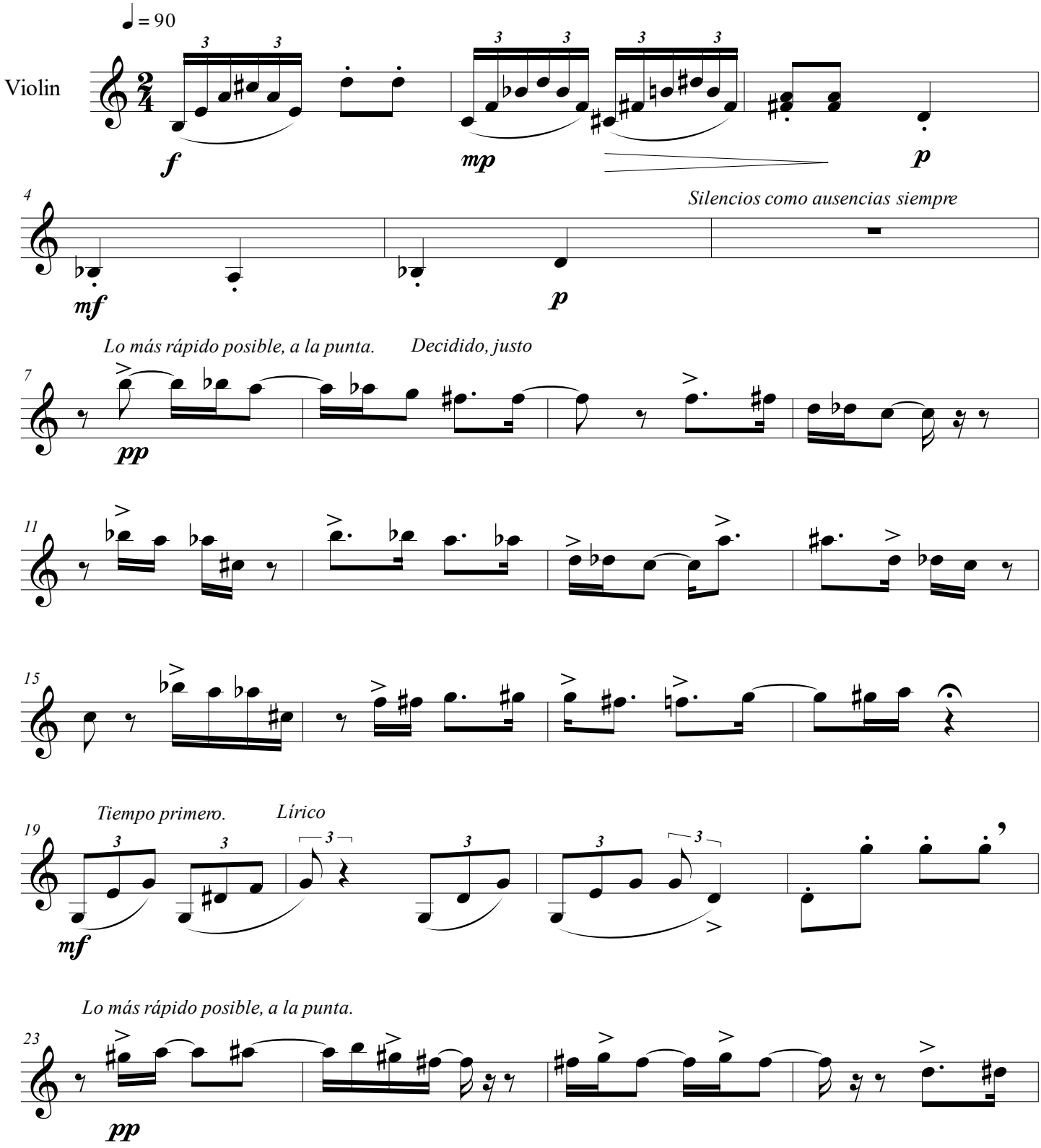
SONTAG, S. (1967). *The aesthetics of silence*. Aspen no. 5 y 6, item 3: Three Essays. Recuperado de: http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html

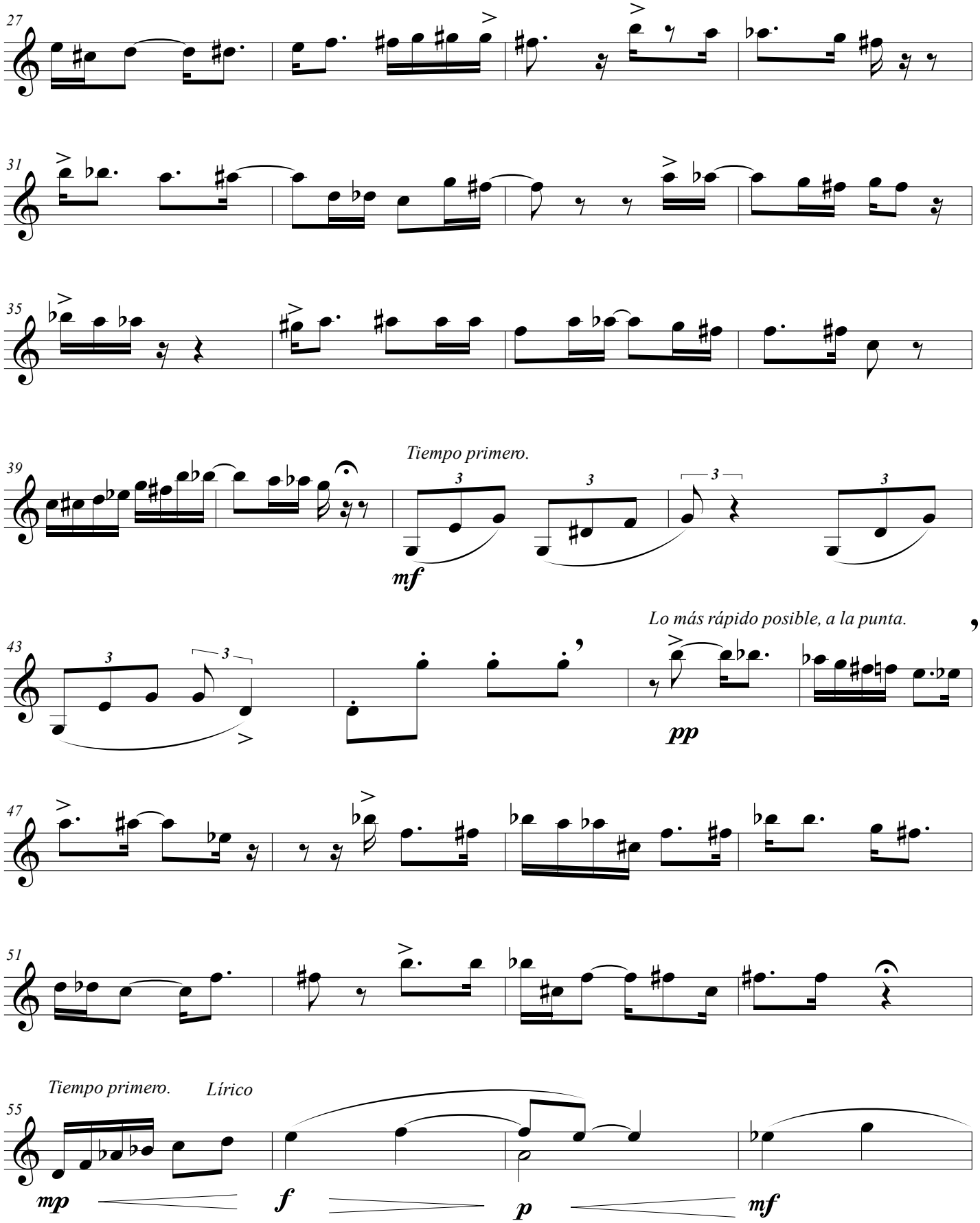
VOEGELIN, S. (2010). *Listening to Noise and Silence.* Bloomsbury Publishing, Inglaterra, Londres. ISBN: 9781441162076.

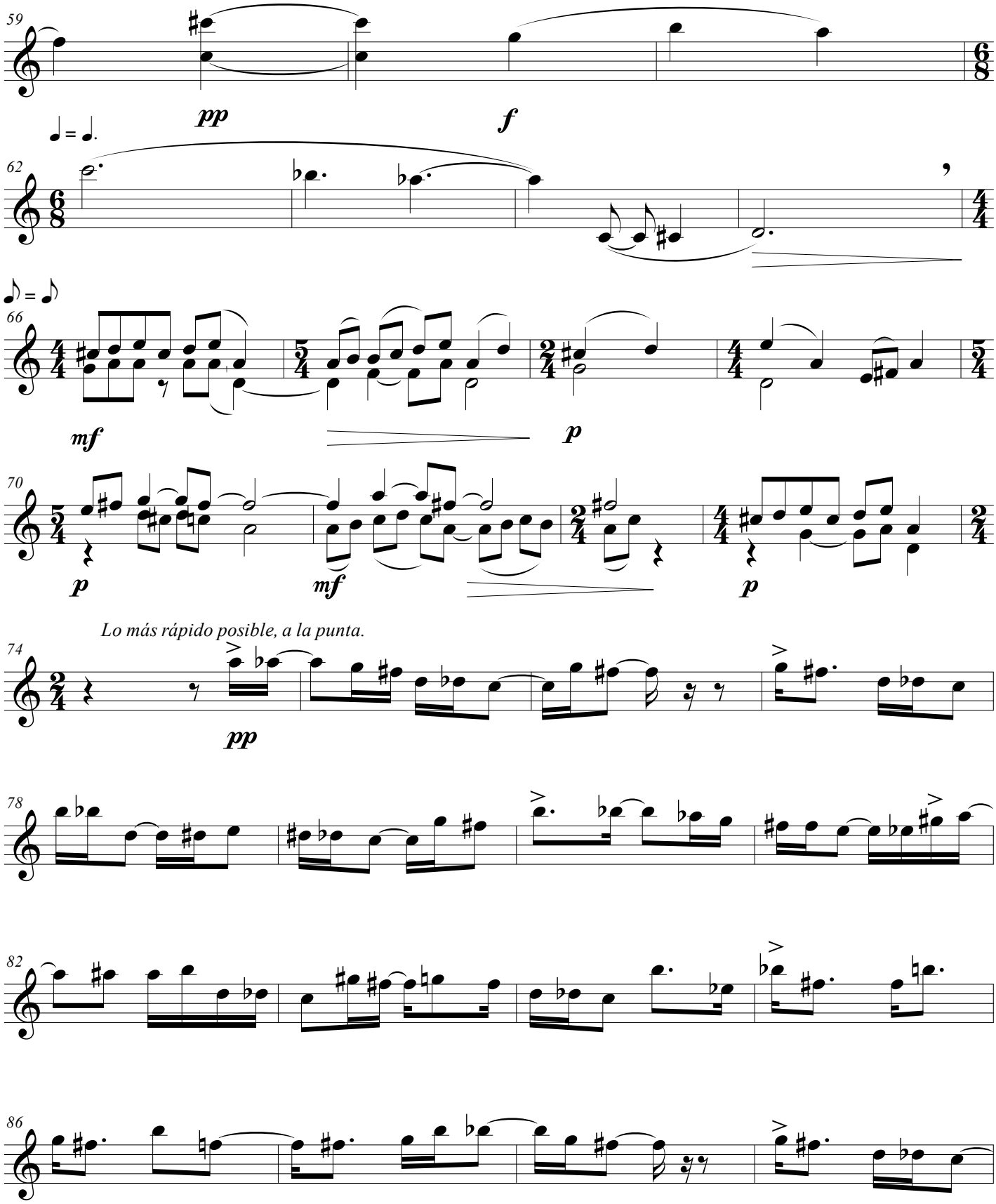
Anexo
Partituras

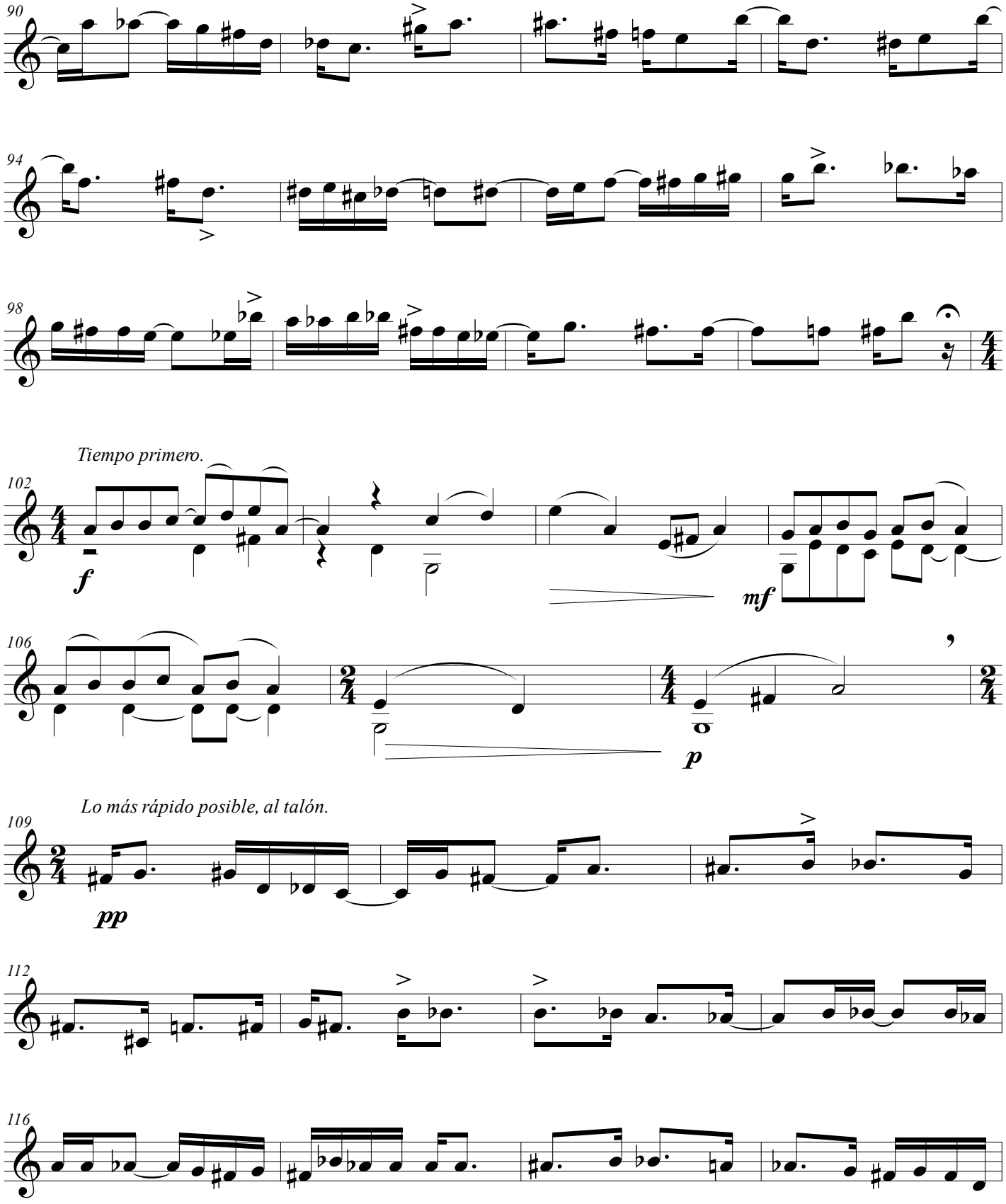
Entre la memoria y la remembranza

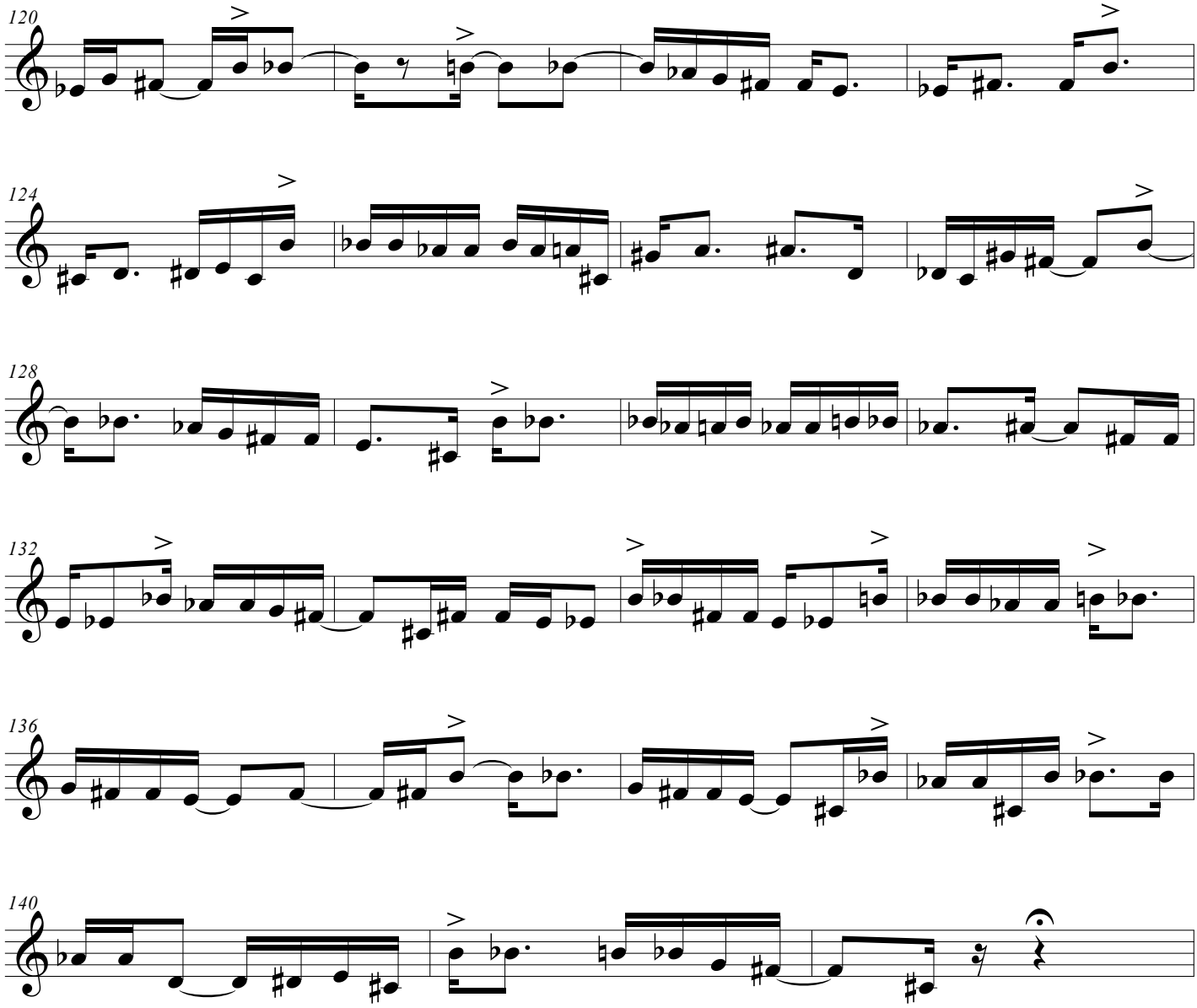
Sebastián Nabón



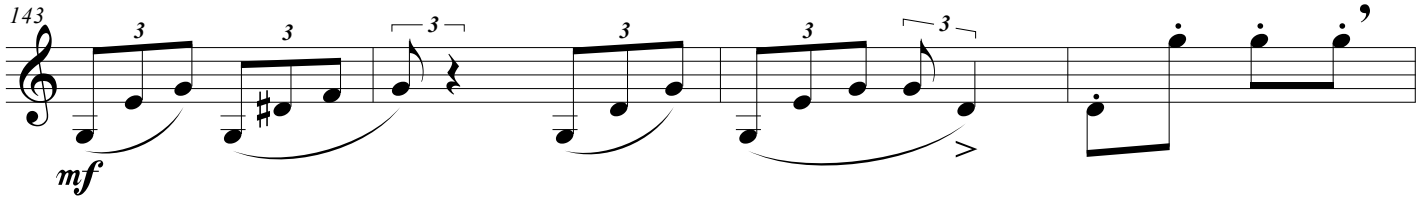

27
31
35
39
Tiempo primero.
mf
43
Lo más rápido posible, a la punta.
pp
47
51
55
Tiempo primero.
Lírico
mp
f
p
mf


59
pp
f
62
66
mf
p
70
p
mf
p
Lo más rápido posible, a la punta.
74
pp
78
82
86

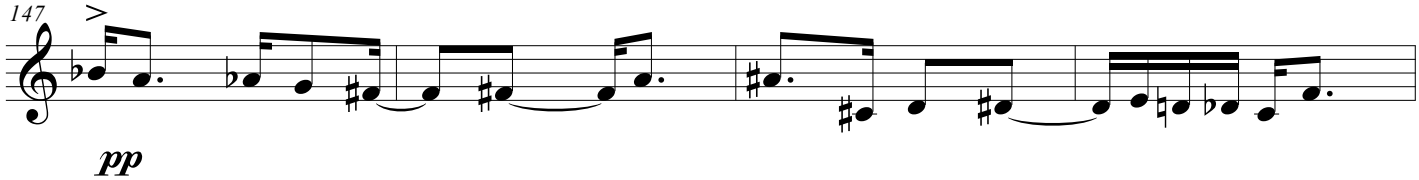

90
94
98
Tiempo primero.
102
f
mf
106
p
Lo más rápido posible, al talón.
109
pp
112
116

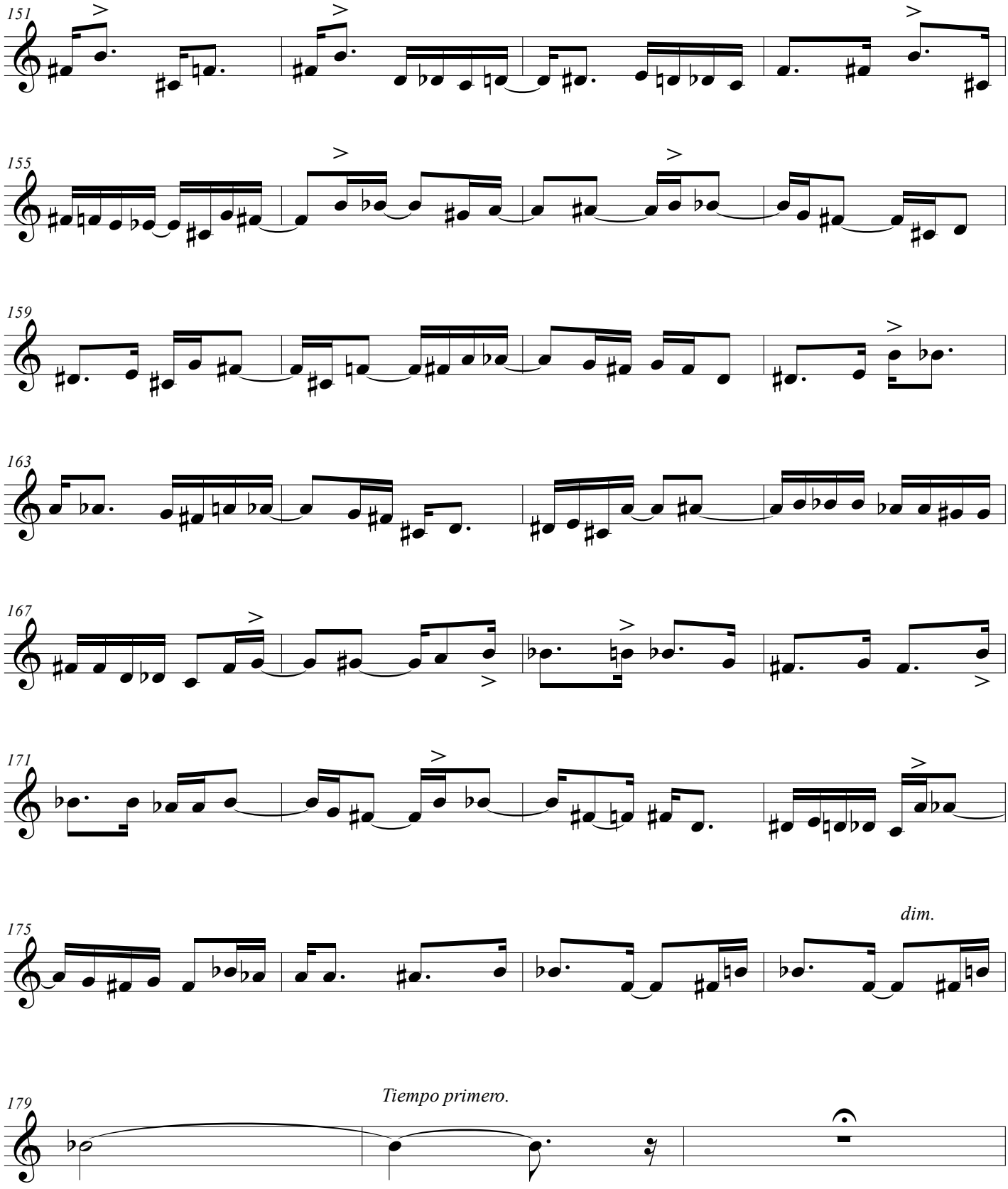


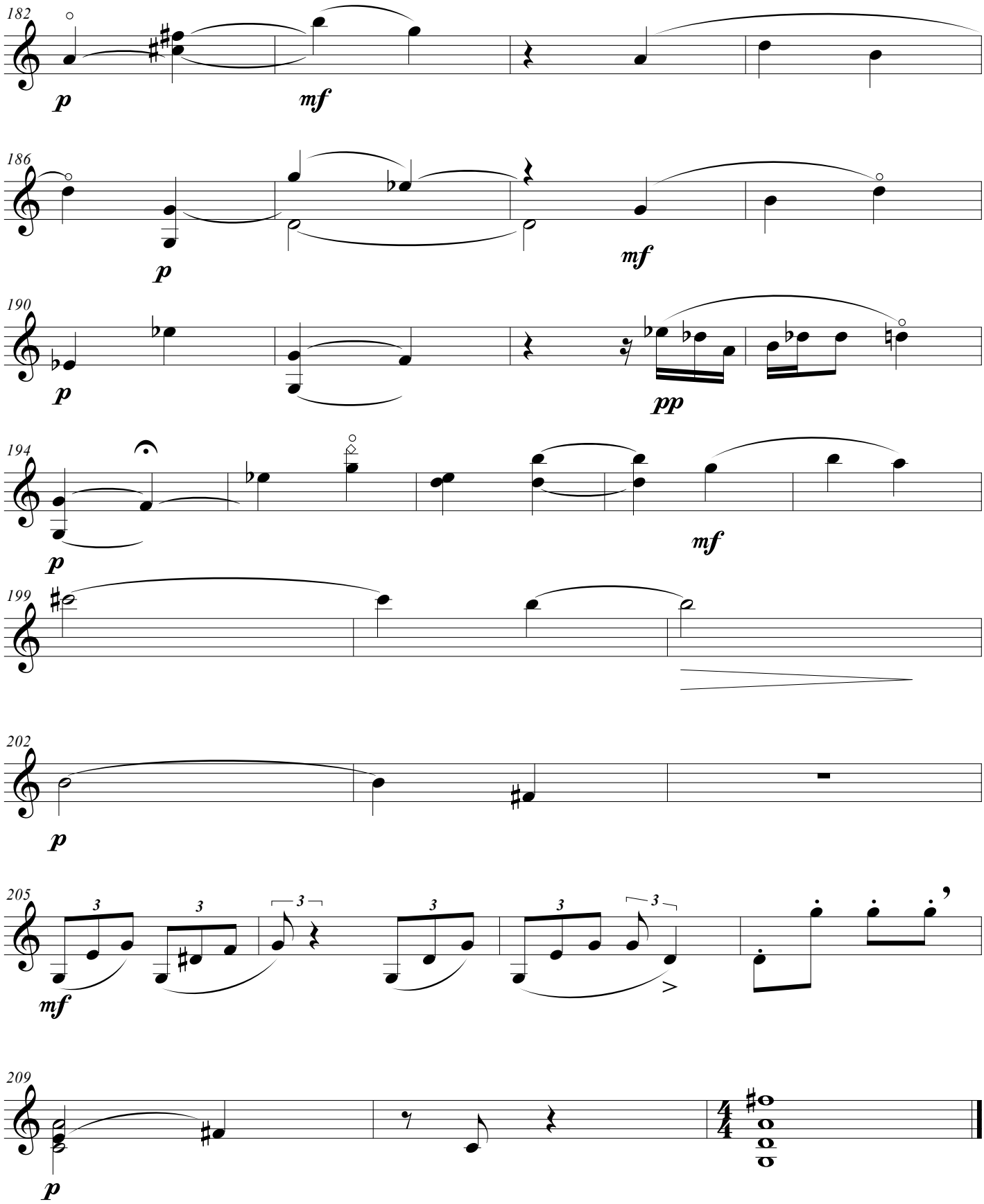
Tiempo primero.



Lo más rápido posible, al talón.



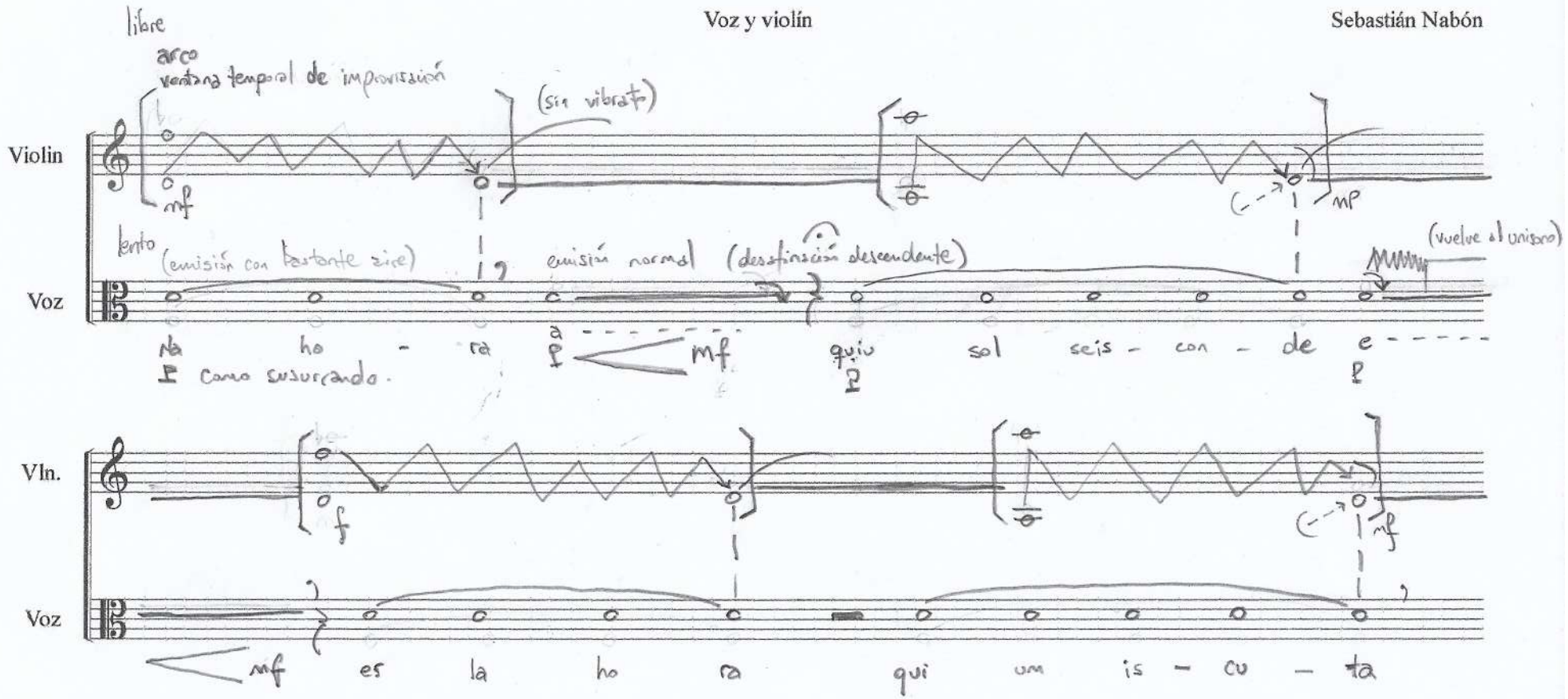

151
155
159
163
167
171
175
dim.
179
Tiempo primero.

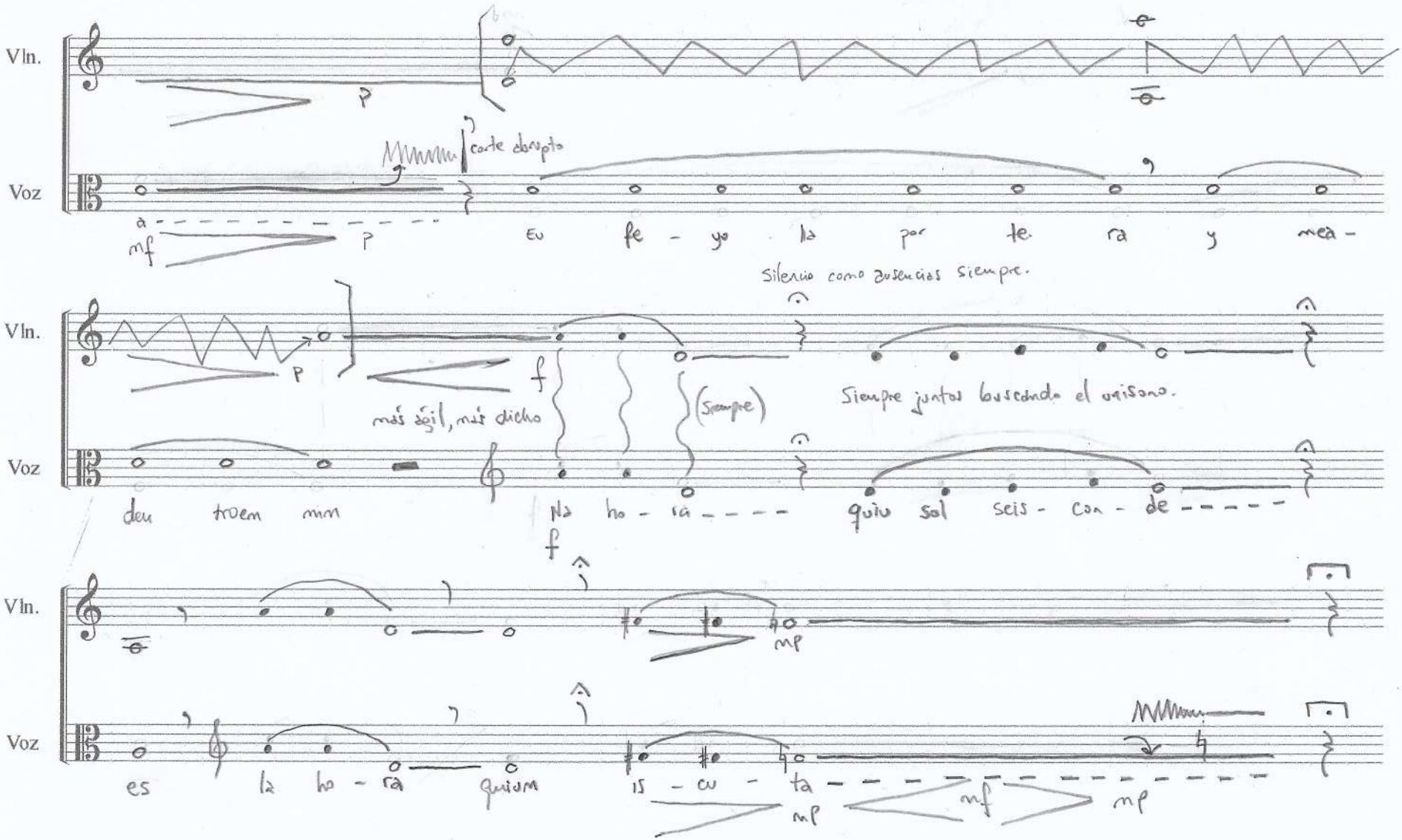

182
p
mf
186
p
mf
190
p
pp
194
p
mf
199
202
p
205
mf
3
209
p

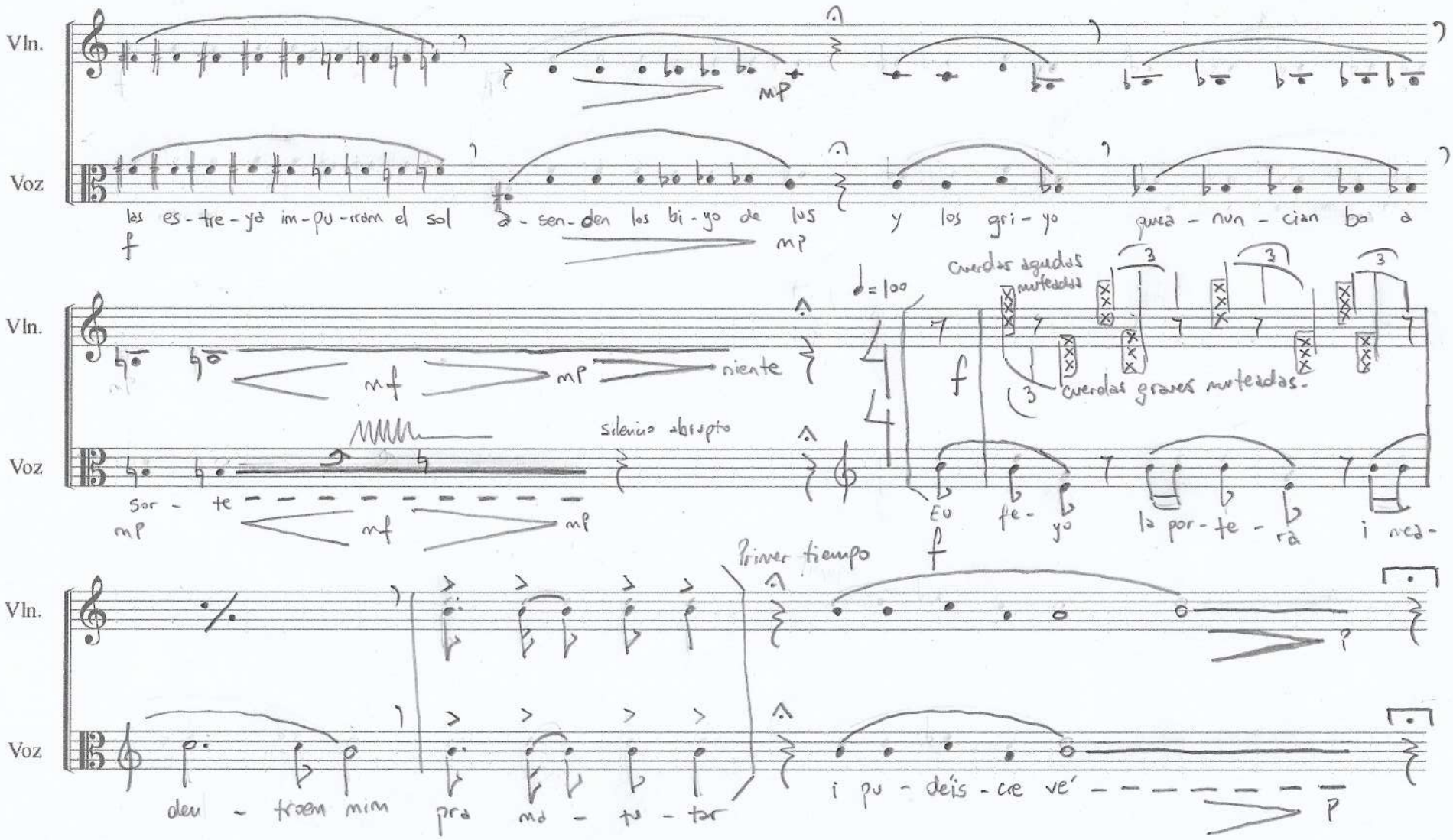
Disoito-uno

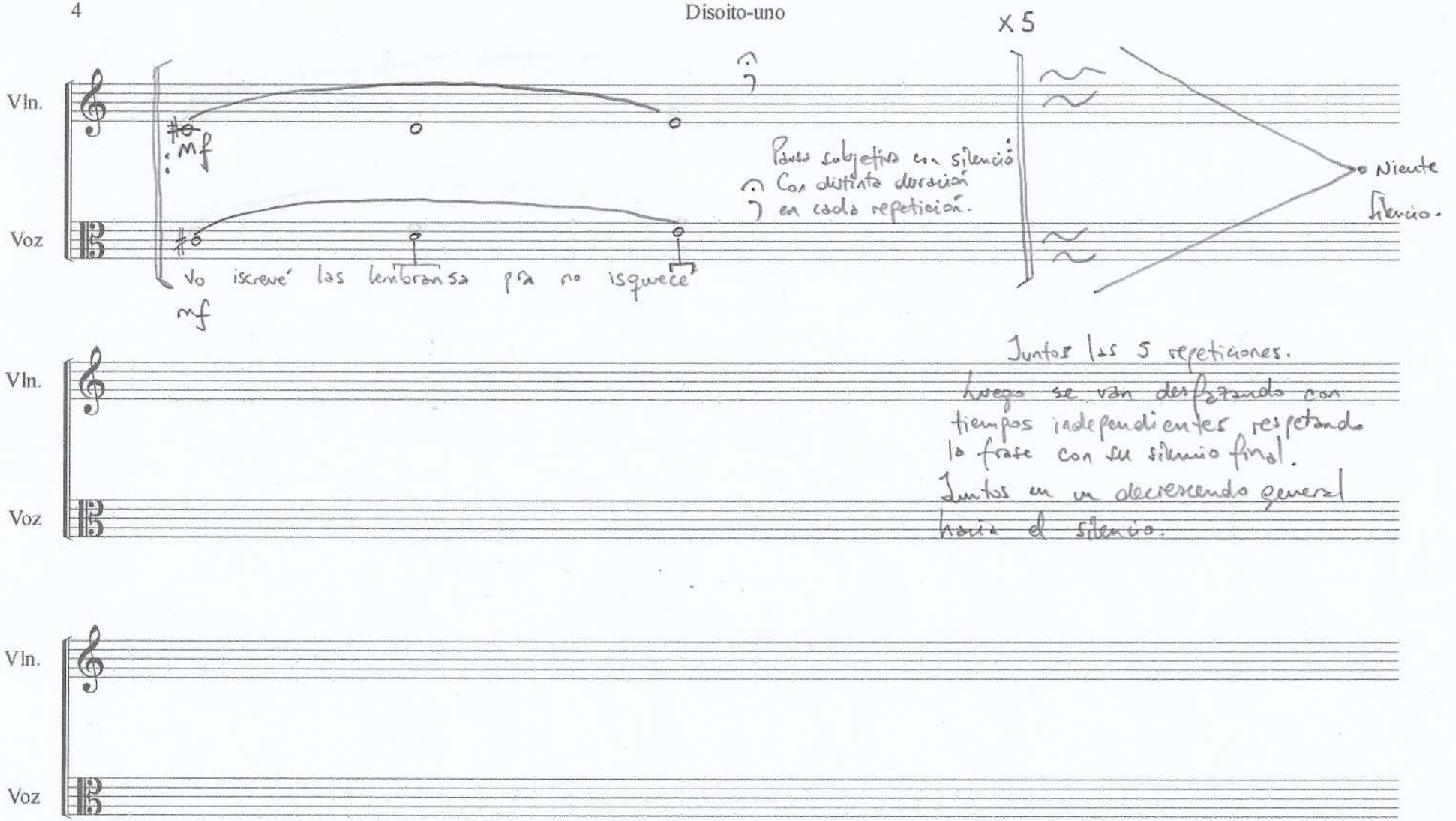
Voz y violín

Sebastián Nabón




Vln.
Voz
corte abrupto
a
mf
p
Eu fe - yo la por te - ra y mea -
Silencio como ausencias siempre.
Vln.
Voz
p
f
más ágil, más dicho
(siempre)
Siempre juntos buscando el unísono.
deu troem min
na ho - rà - - - -
quin sol seis - con - de - - - - -
f
Vln.
Voz
mp
es la ho - rà quiem
is - cu - ta
mp
mf
mp


Vln.
Voz
mp
las es-tre-ya im-pu-rram el sol a-sen-den los bi-yo de lus y los gri-yo quea-nun-cian bo a
f
mp
♩= 100
Cuerdas agudas muteadas
mf
mp
niente
f
cuerdas graves muteadas.
silencio abrupto
sor-te
mp
mf
mp
Eu fe-yo la por-te-ra i mea-
f
Primer tiempo
den-troem mim pra ma-tu-tar
i pu-deis-cre ve'
p


x 5
Vln.
Voz
mf
Vo iscreve' las lembranssa pra no isquece
Pausa subjetiva con silencio
Con distinta duración
en cada repetición.
Niente
Silencio.
Juntos las 5 repeticiones.
Luego se van desfasando con
tiempos independientes respetando
la frase con su silencio final.
Juntos en un decrescendo general
hacia el silencio.

Cantando um idioma que todes intende

Ciclo de siete canciones y dos piezas instrumentales para cuarteto de guitarras microinterválicas y cantante.

2021

Sebastián Nabón Hernández

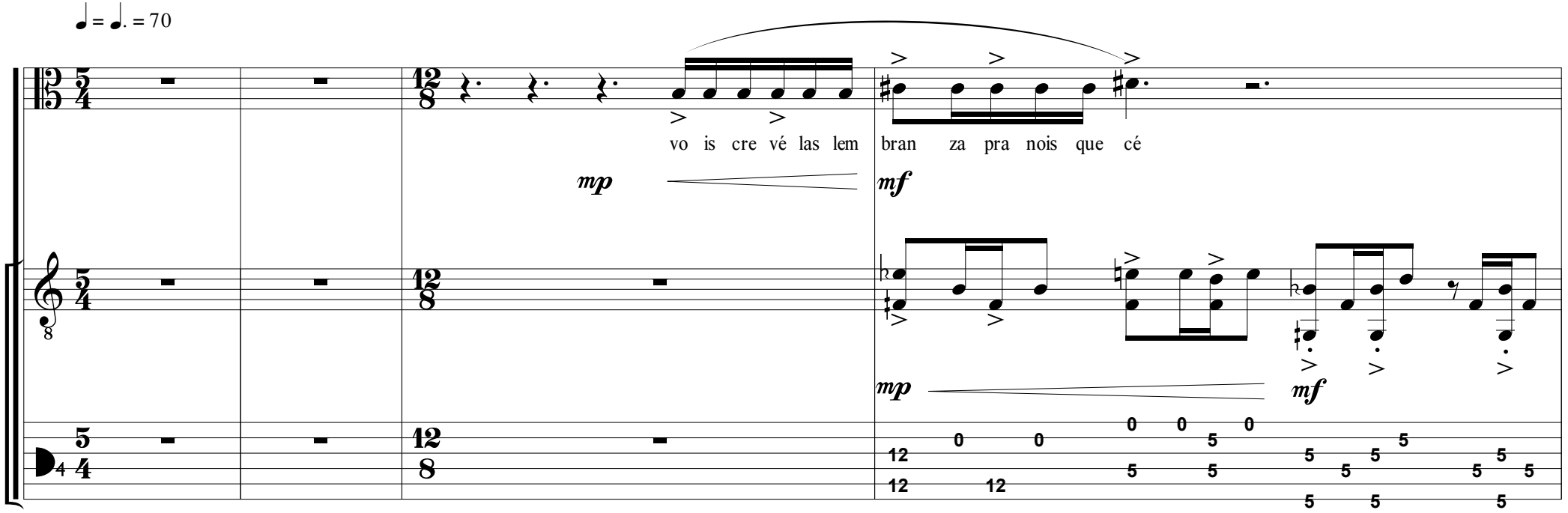
I

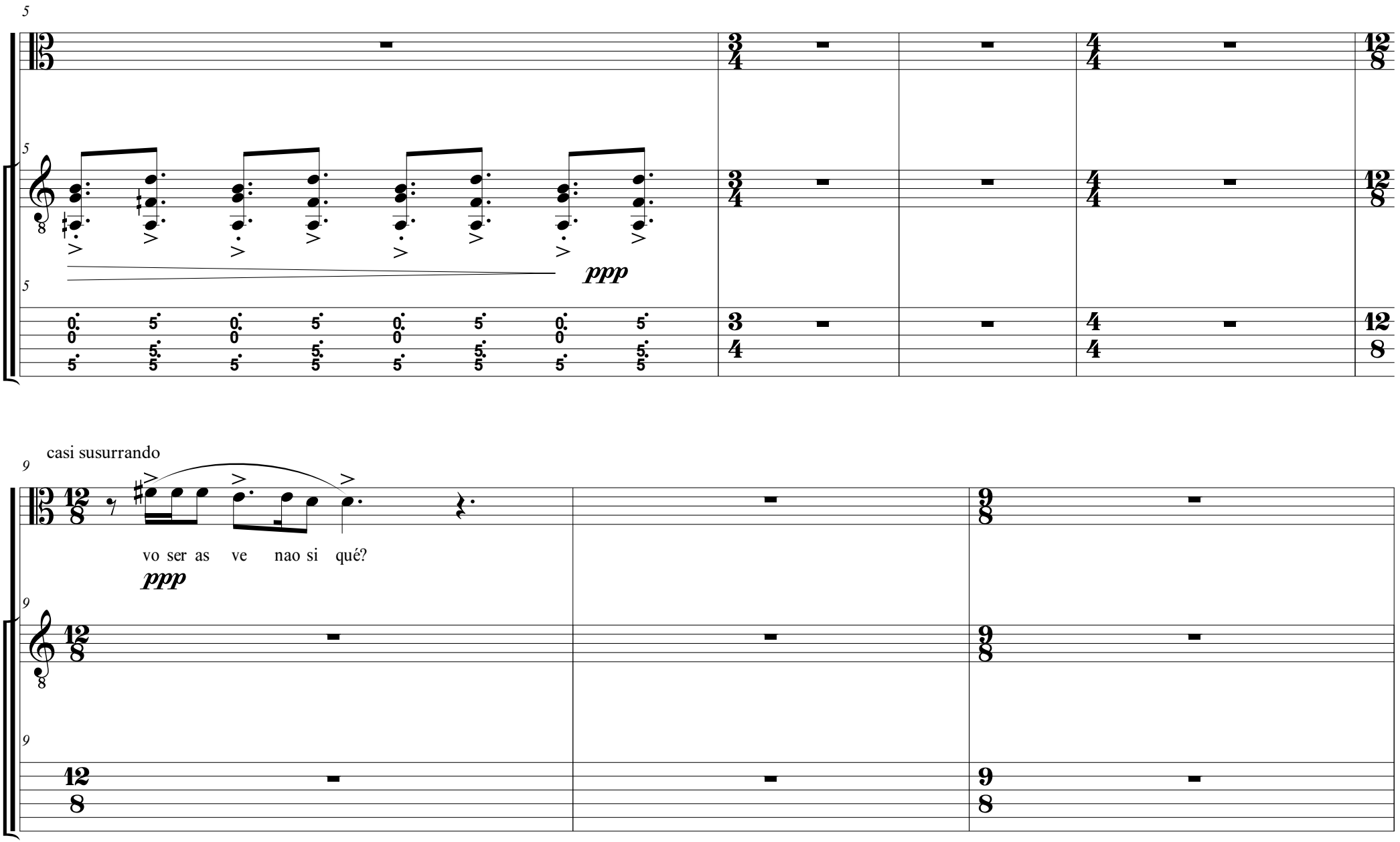
Voz y guitarra con diapasón n°4 en doceavos de tono.

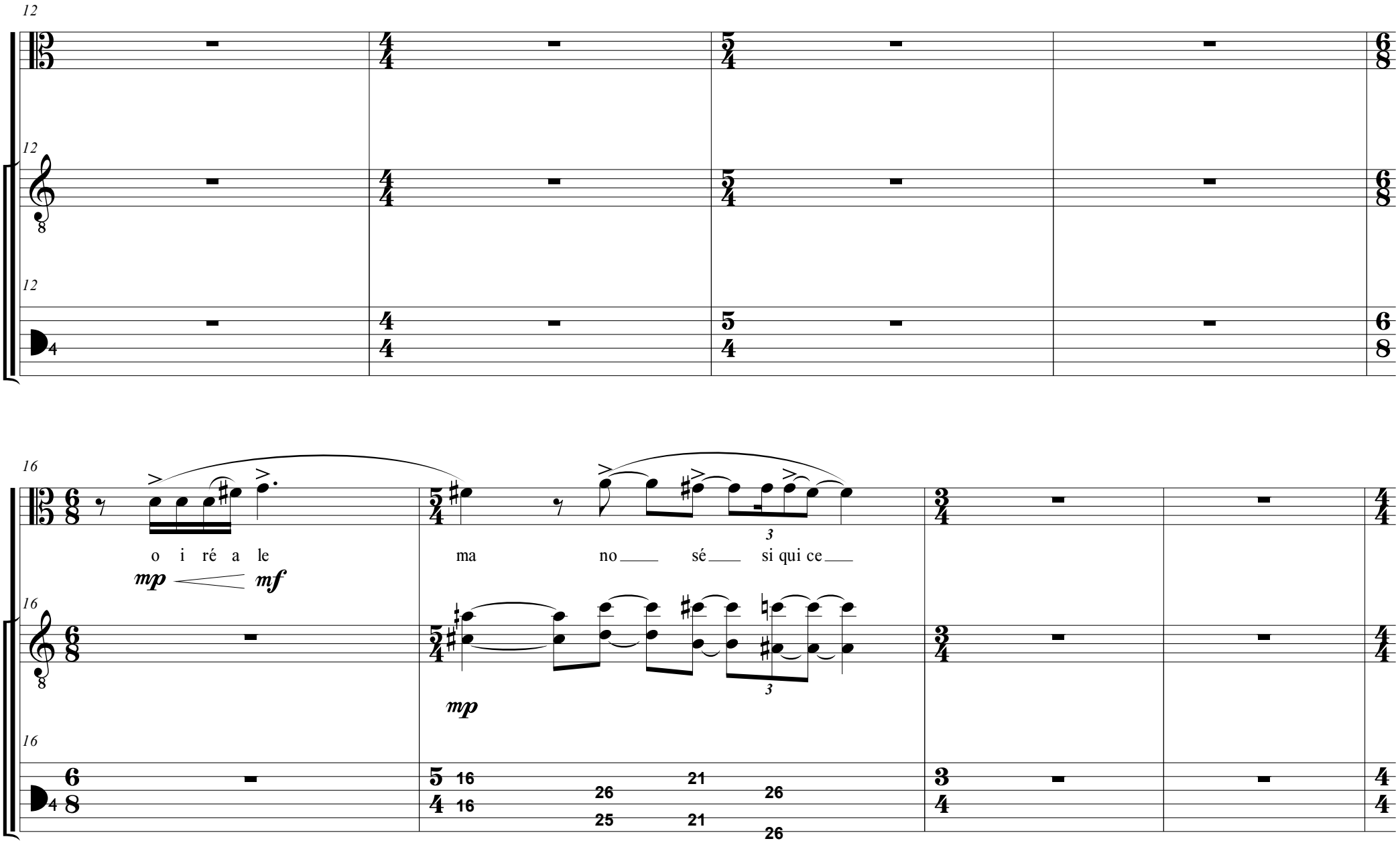
I

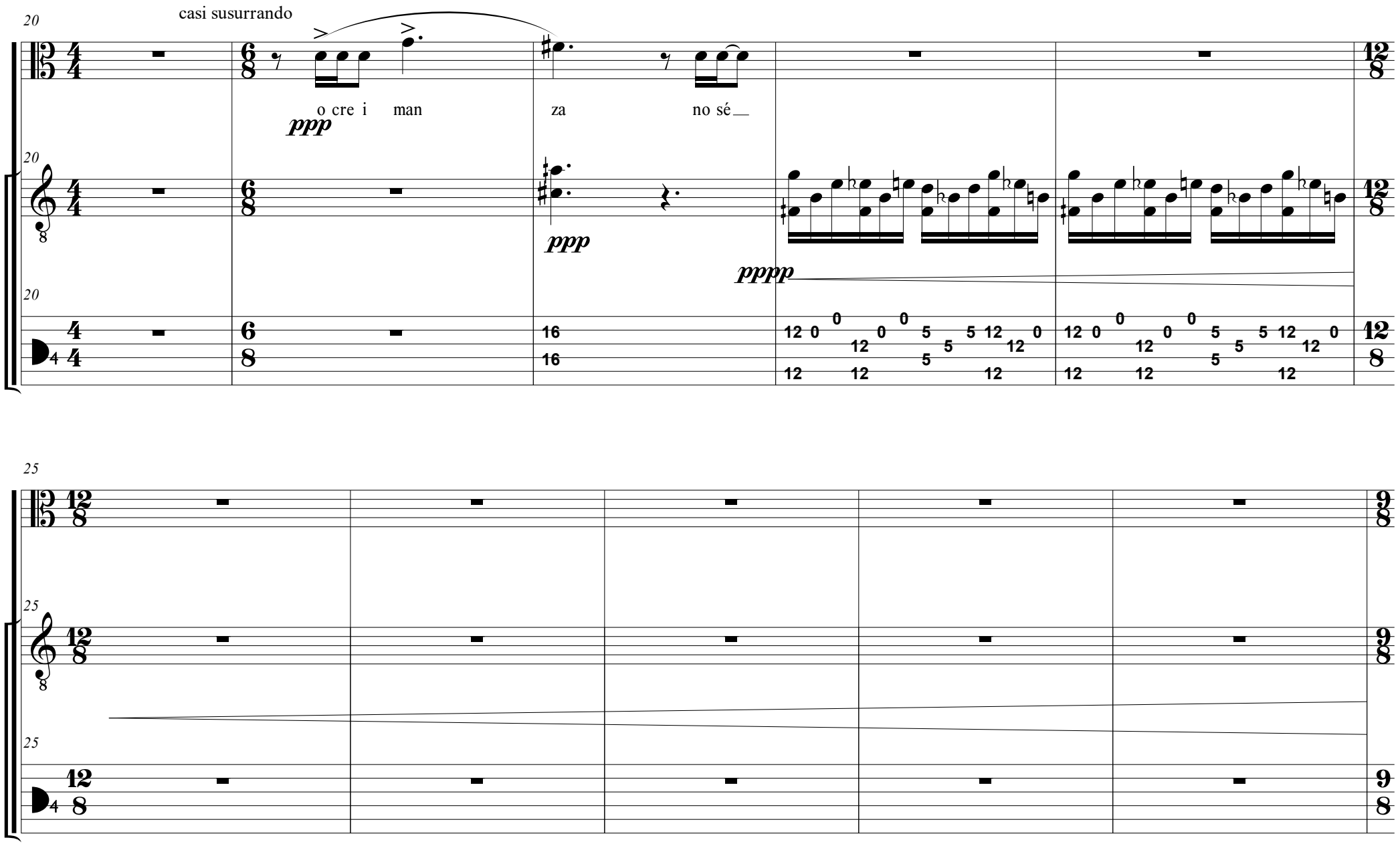
Voz y guitarra con diapasón n°4 en doceavos de tono.

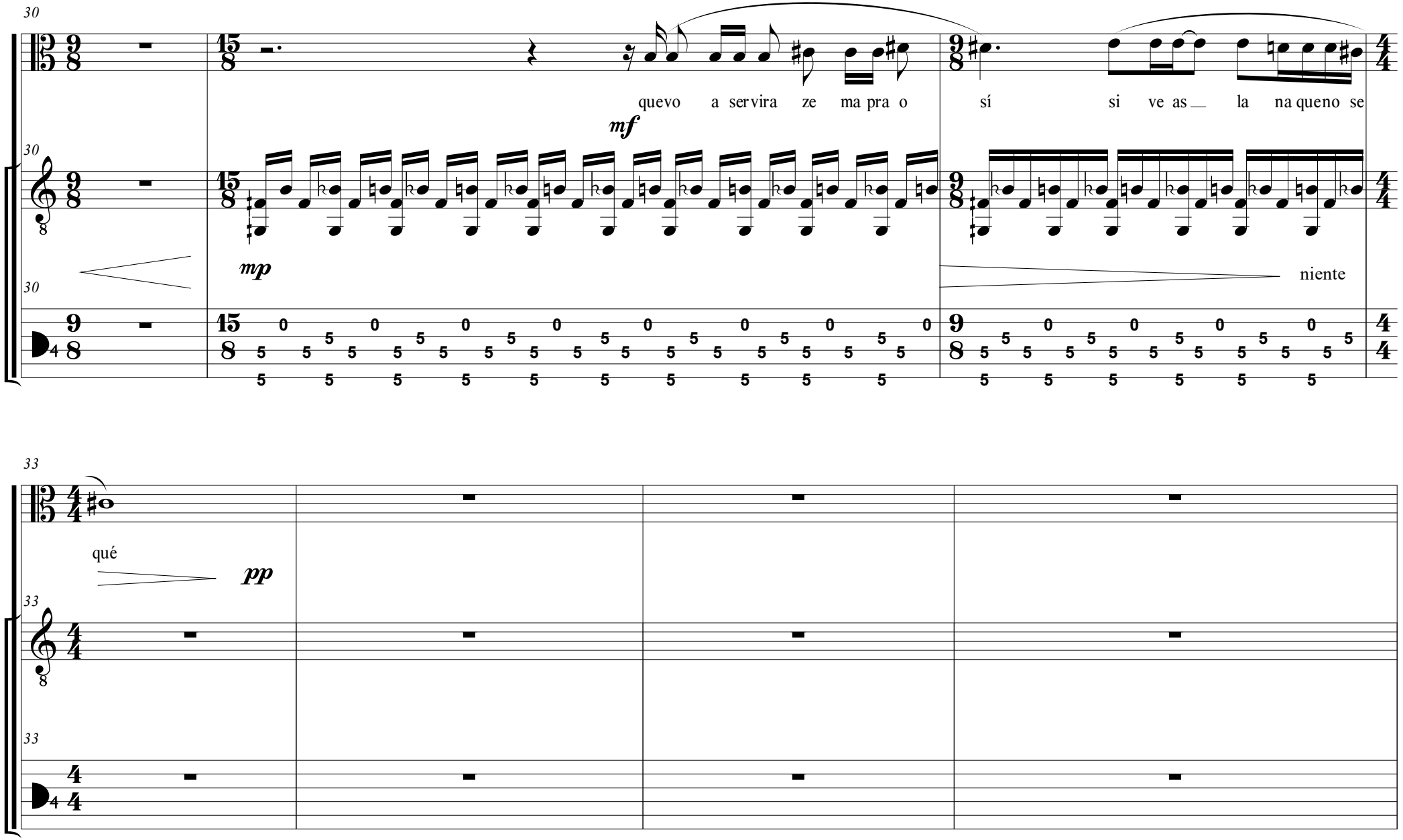
Sebastián Nabón

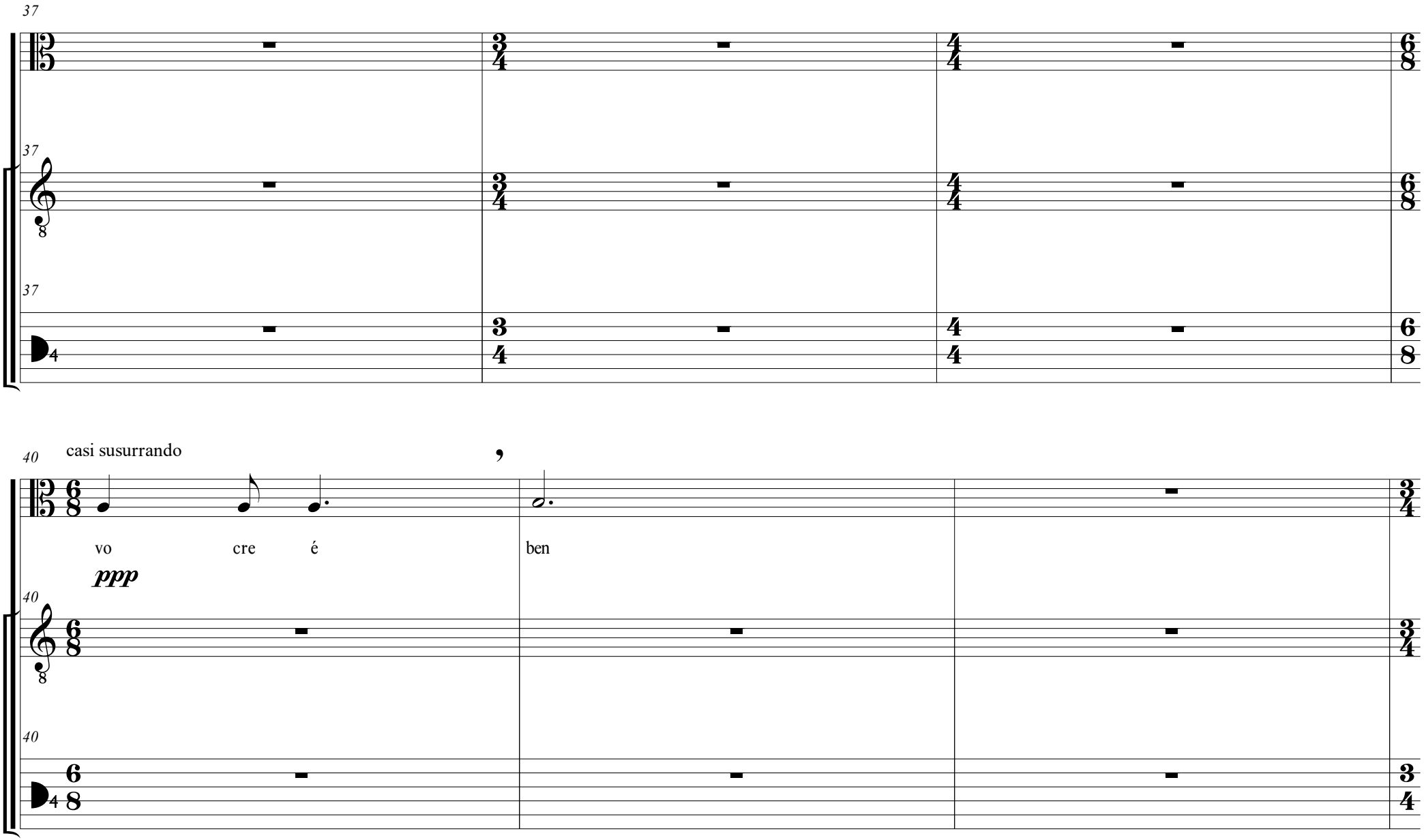


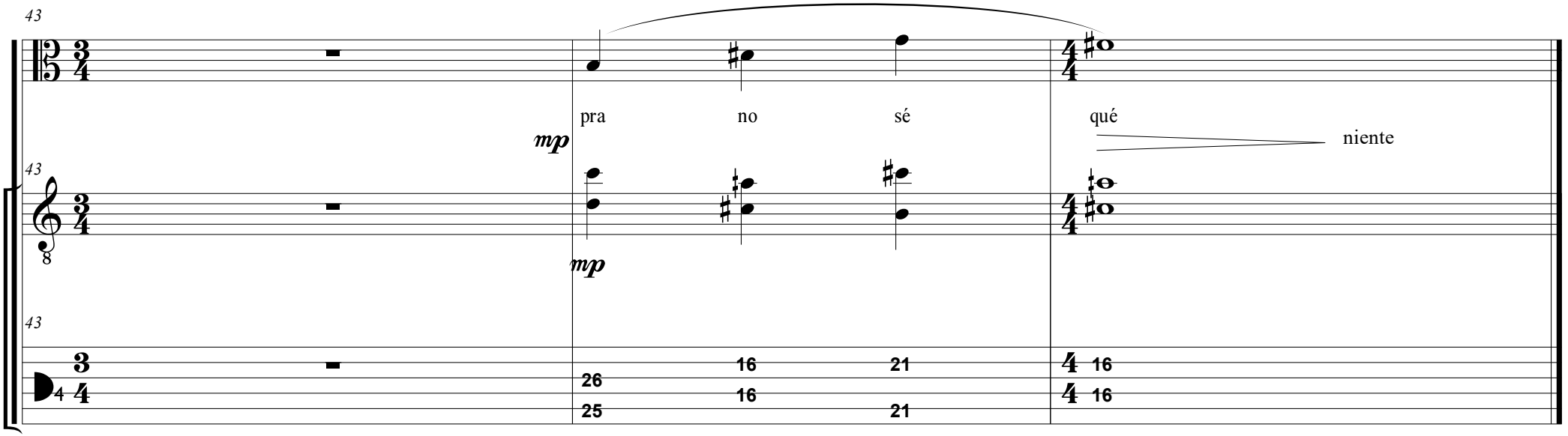

5
ppp
casi susurrando
9
vo ser as ve nao si qué?
ppp


12
12
12
16
o i ré a le
mp
mf
ma
no
sé
si qui ce
16
mp
16
16
26
25
21
21
26
26


20
casi susurrando
o cre i man
za
no sé
ppp
ppp
pppp
25


30
quevo a servira ze ma pra o
sí si ve as la na queno se
mf
mp
niente
33
qué
pp


37
37
37
40
casi susurrando
vo cre é ben
ppp
40
40


43
43
43
mp
mp
pra
no
sé
qué
niente
26
25
16
16
21
21
16
16

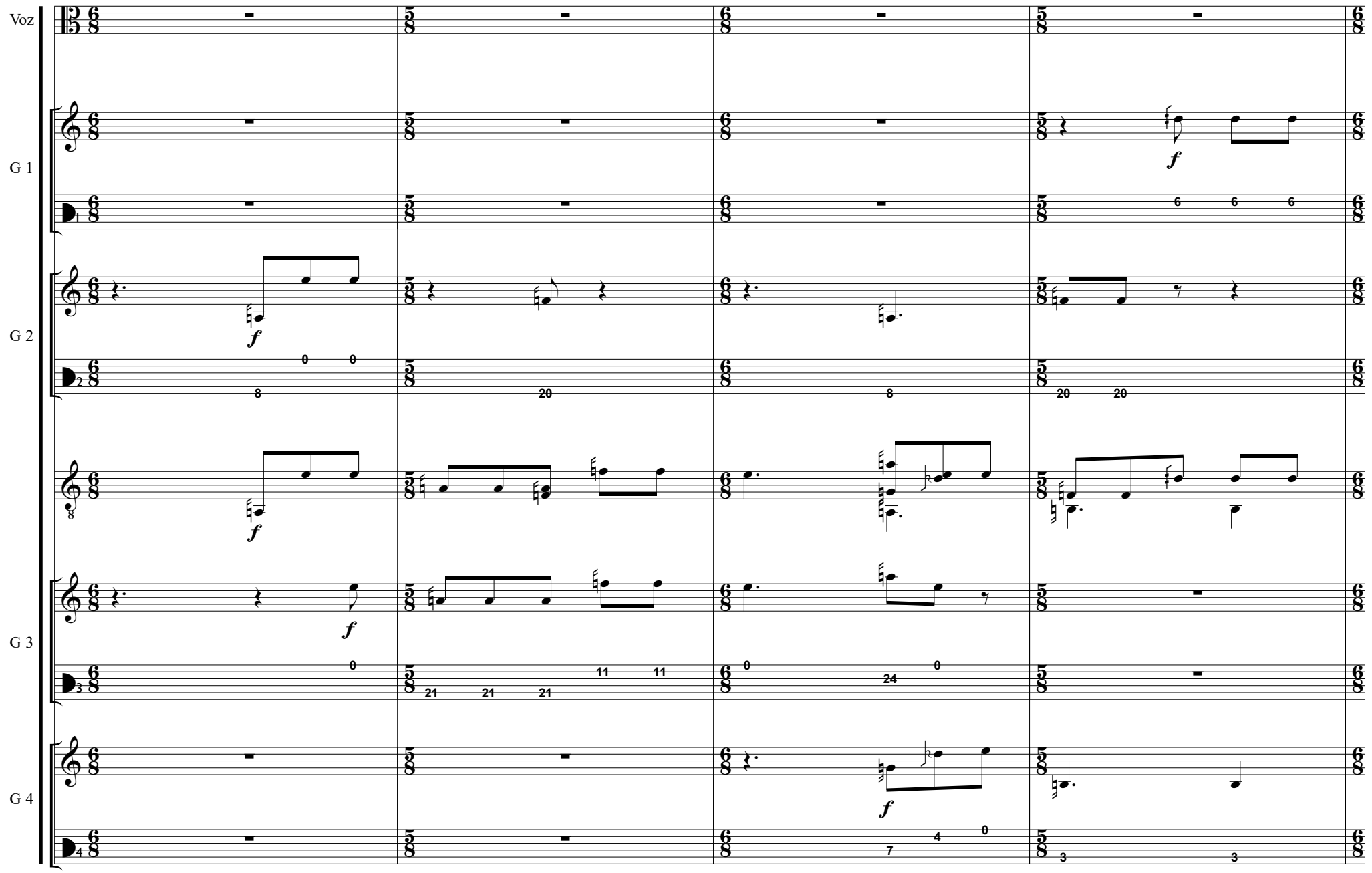
II

Voz y cuarteto en doceavos de tono.

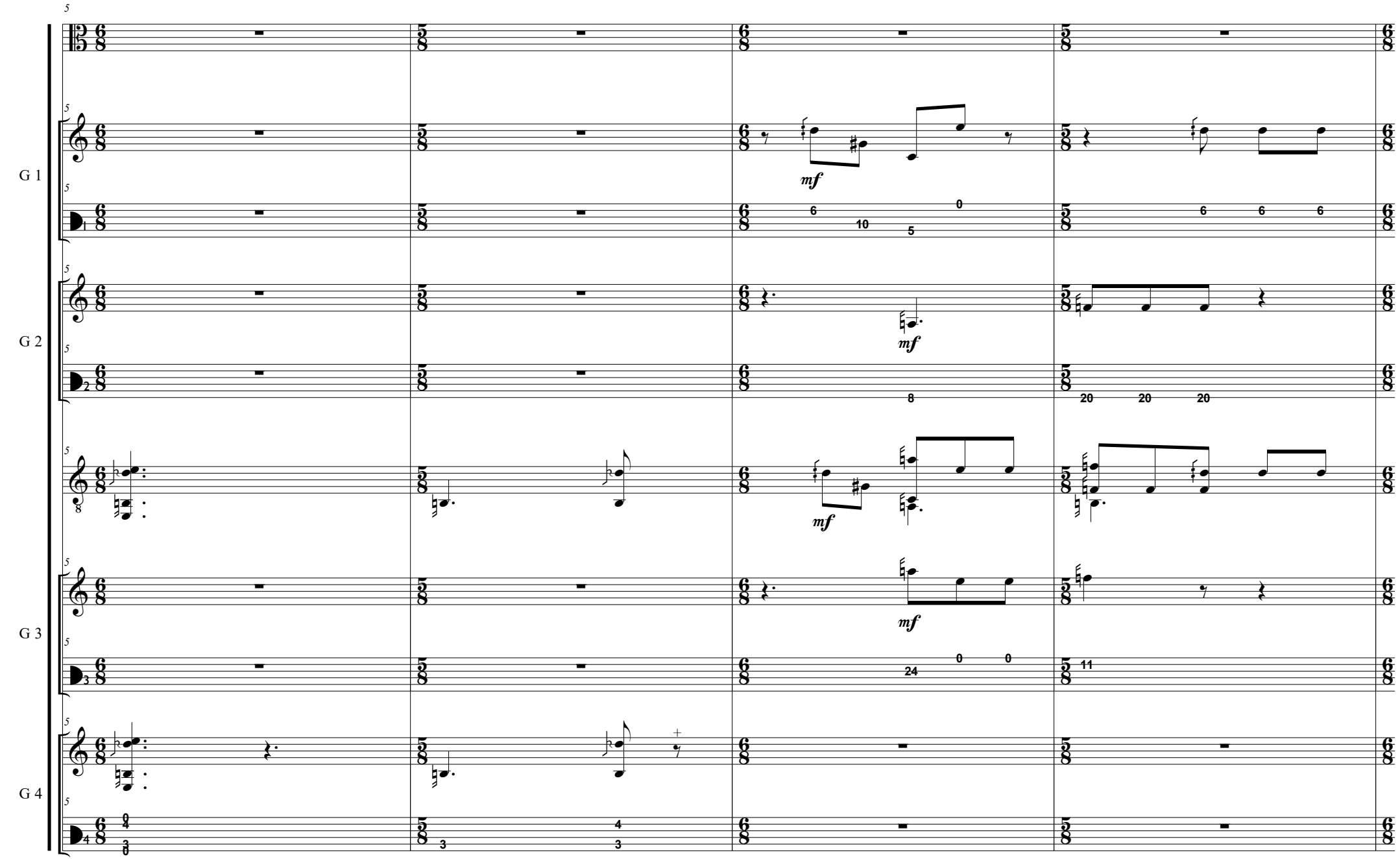
II

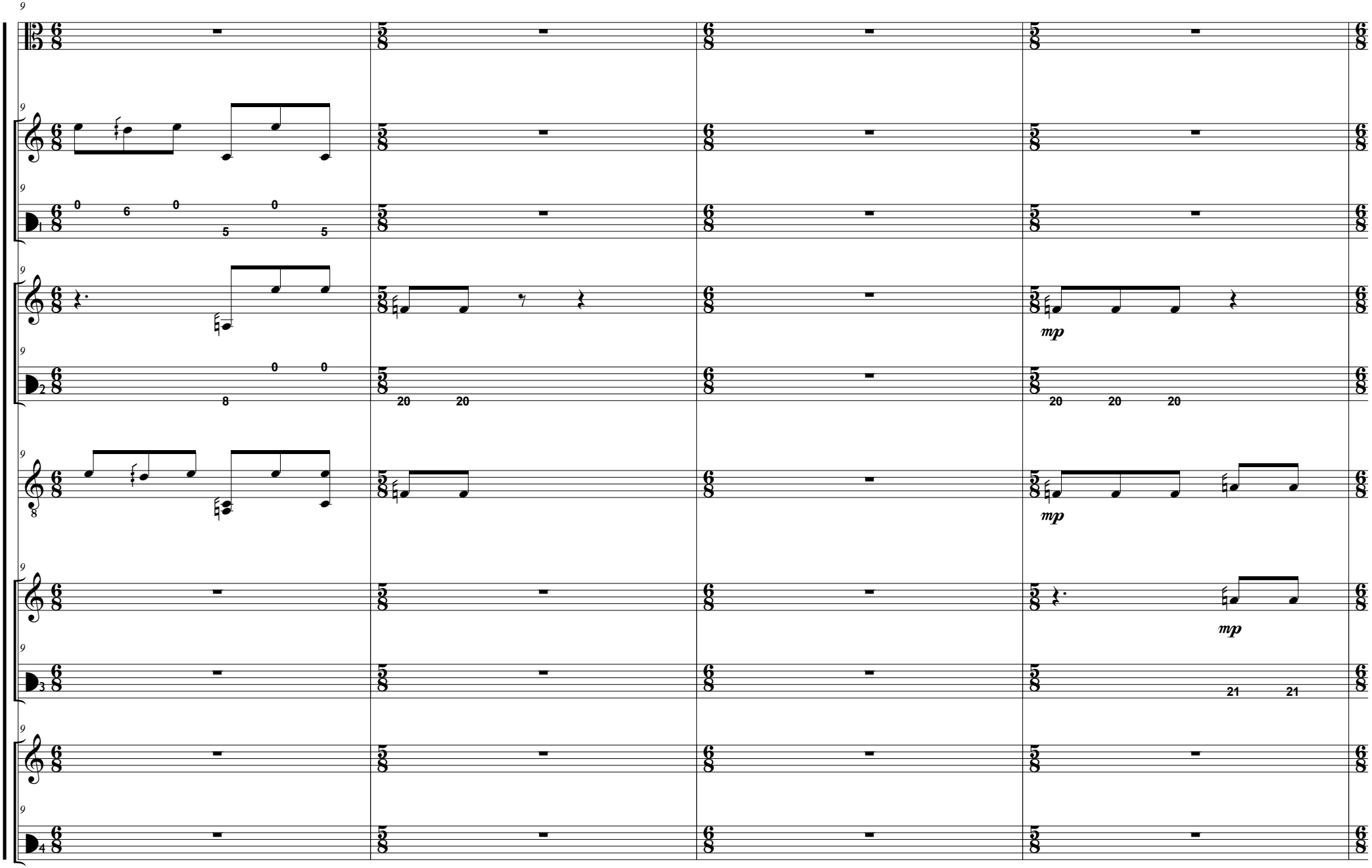
Voz y cuarteto en doceavos de tono

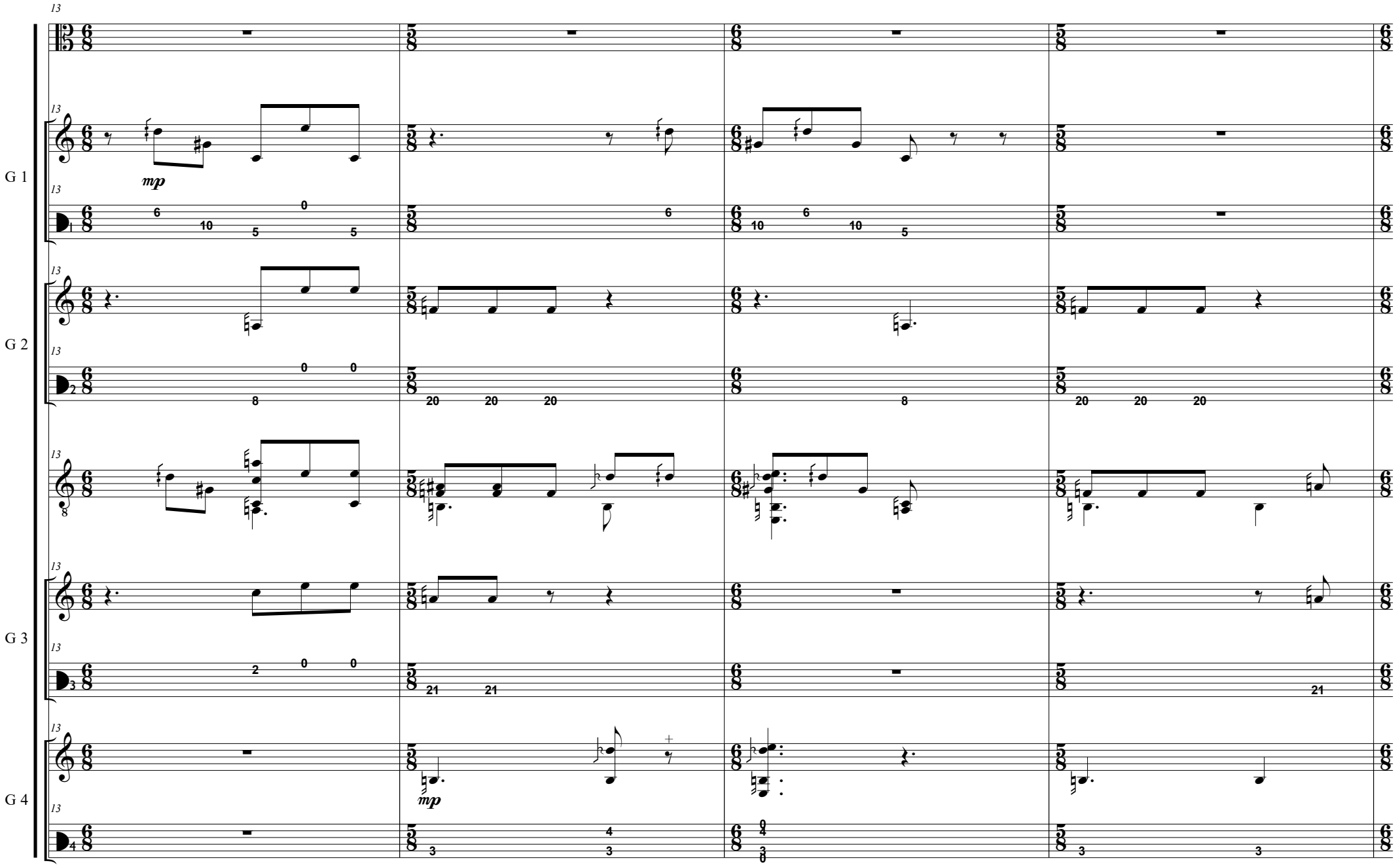
Sebastián Nabón

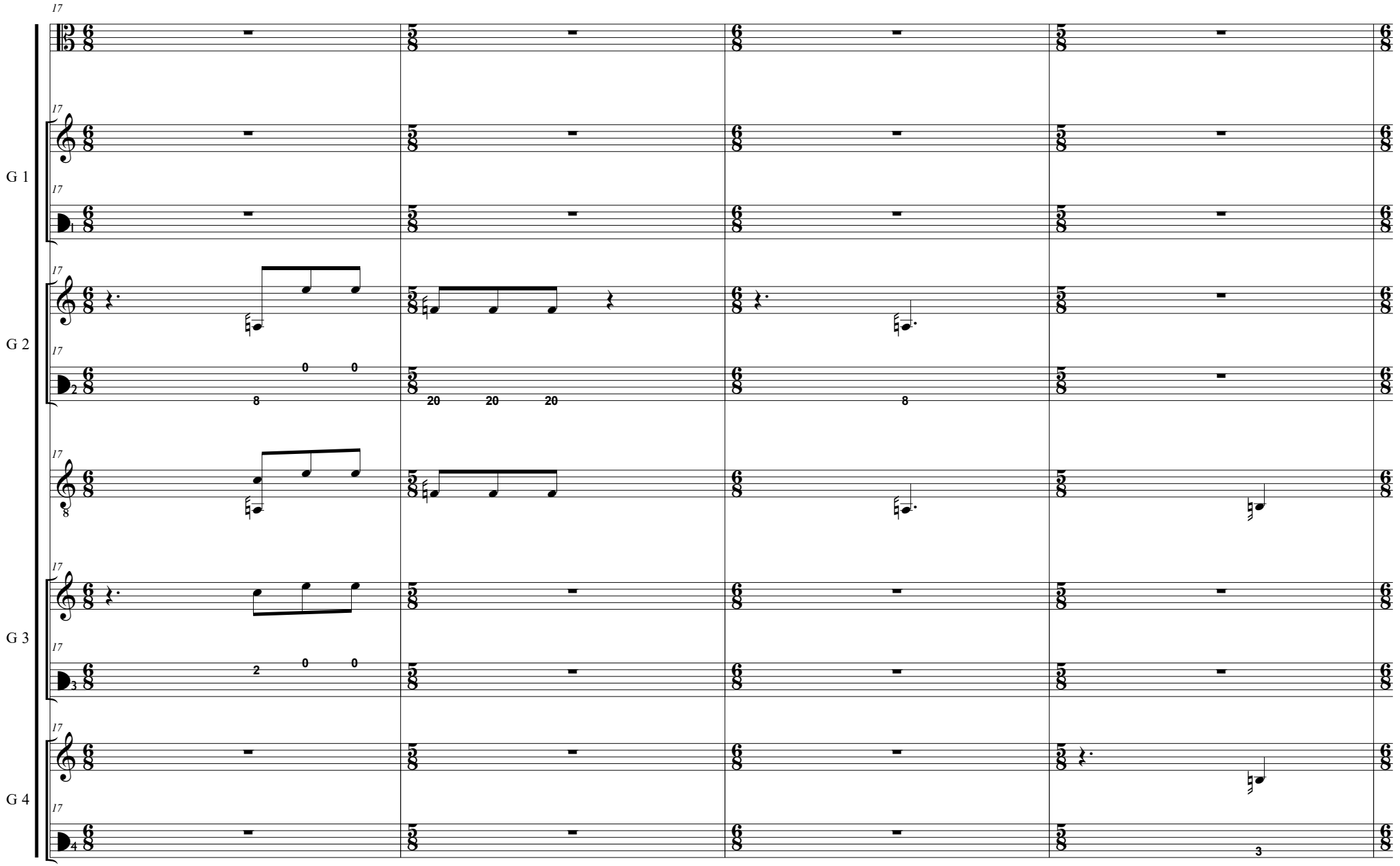


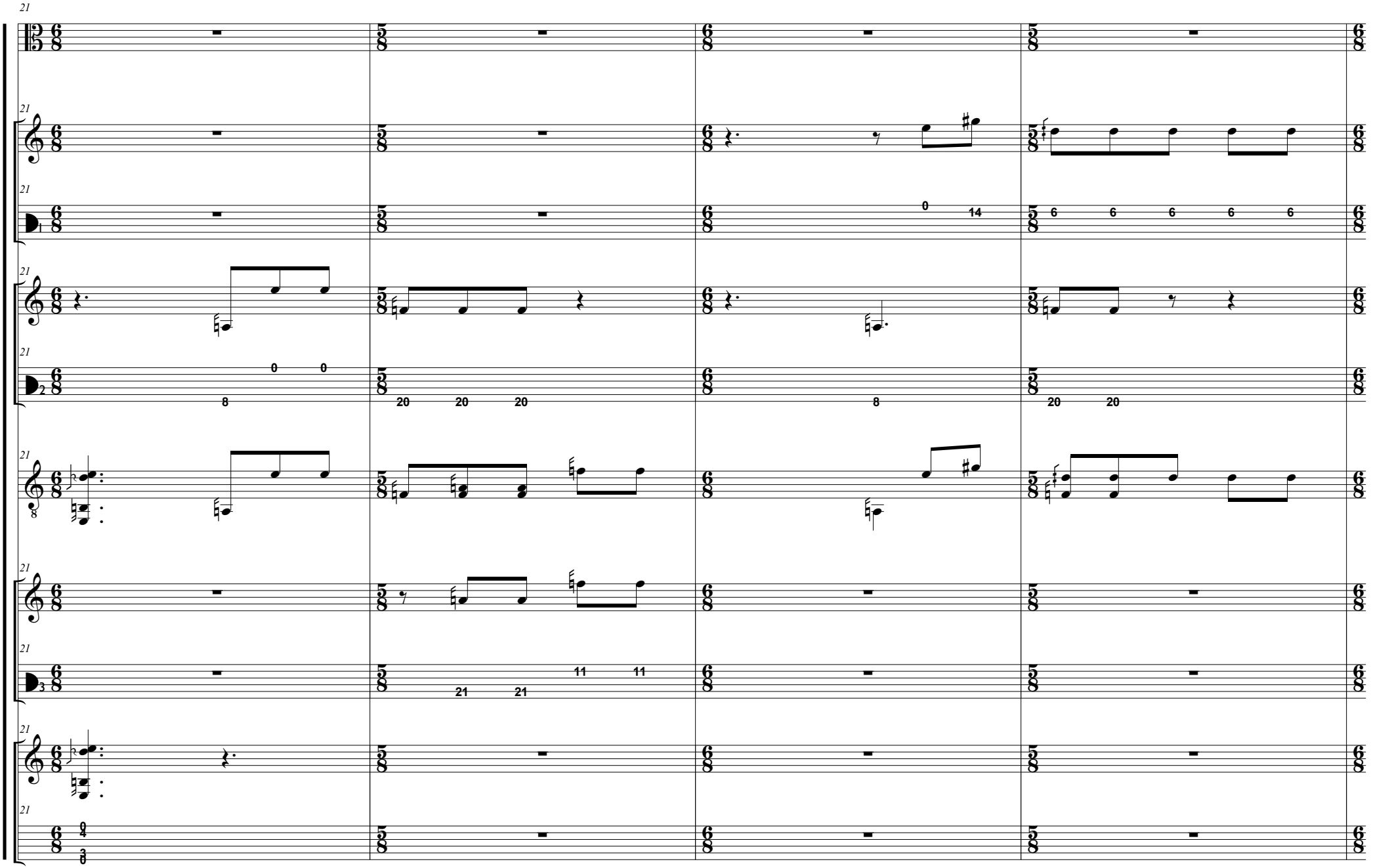
II

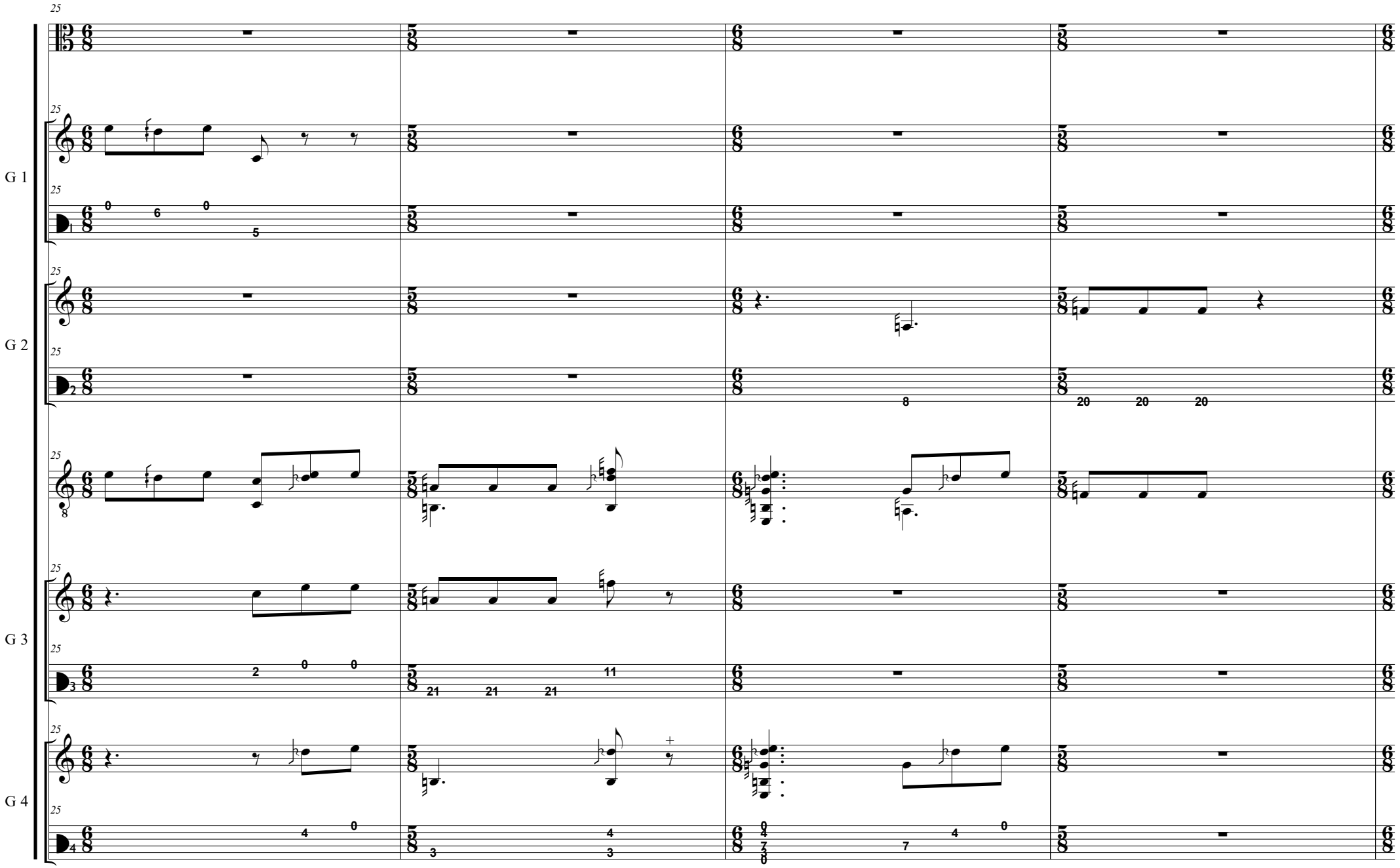


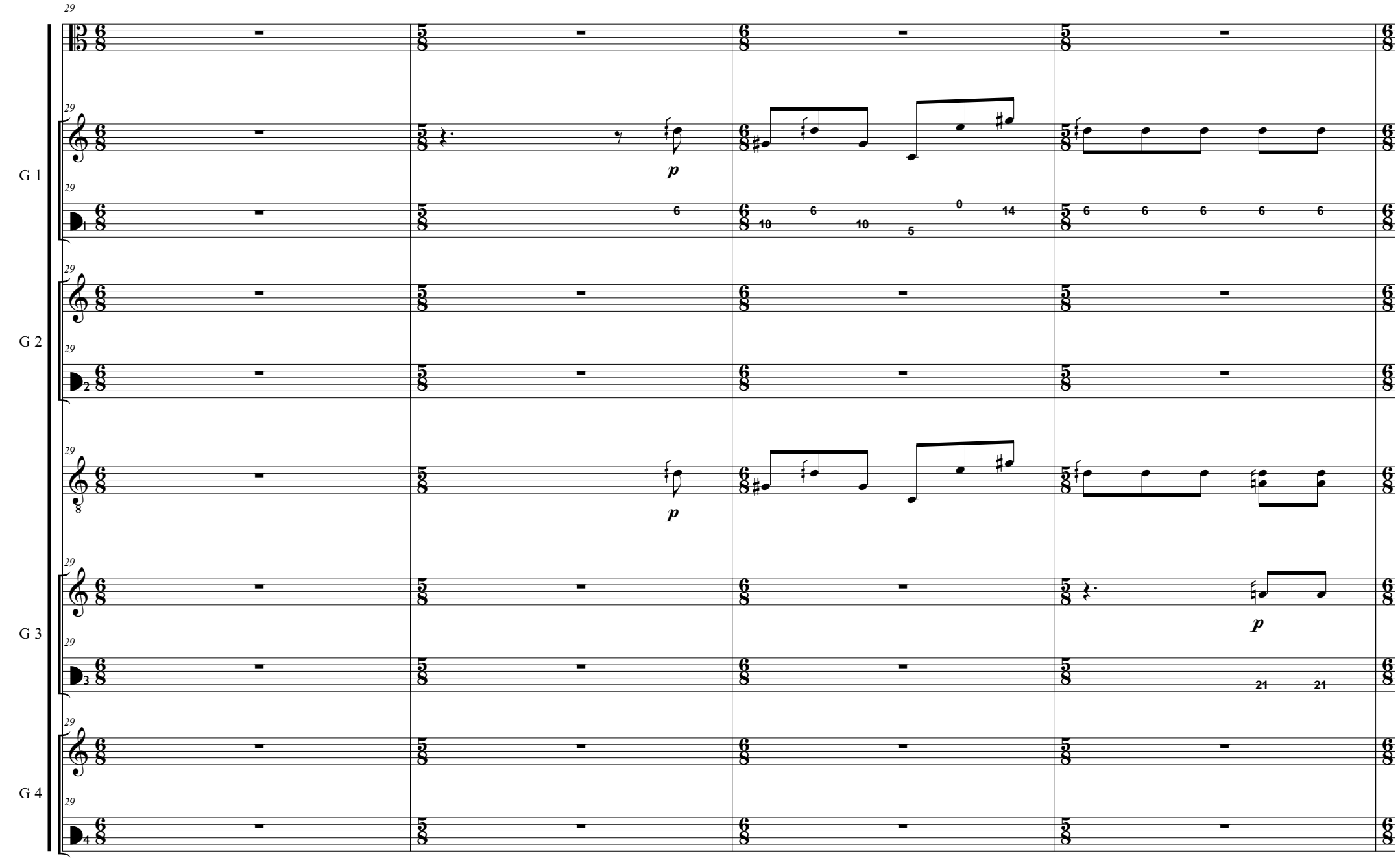

G 1
G 2
G 3
G 4
mp
mp
mp

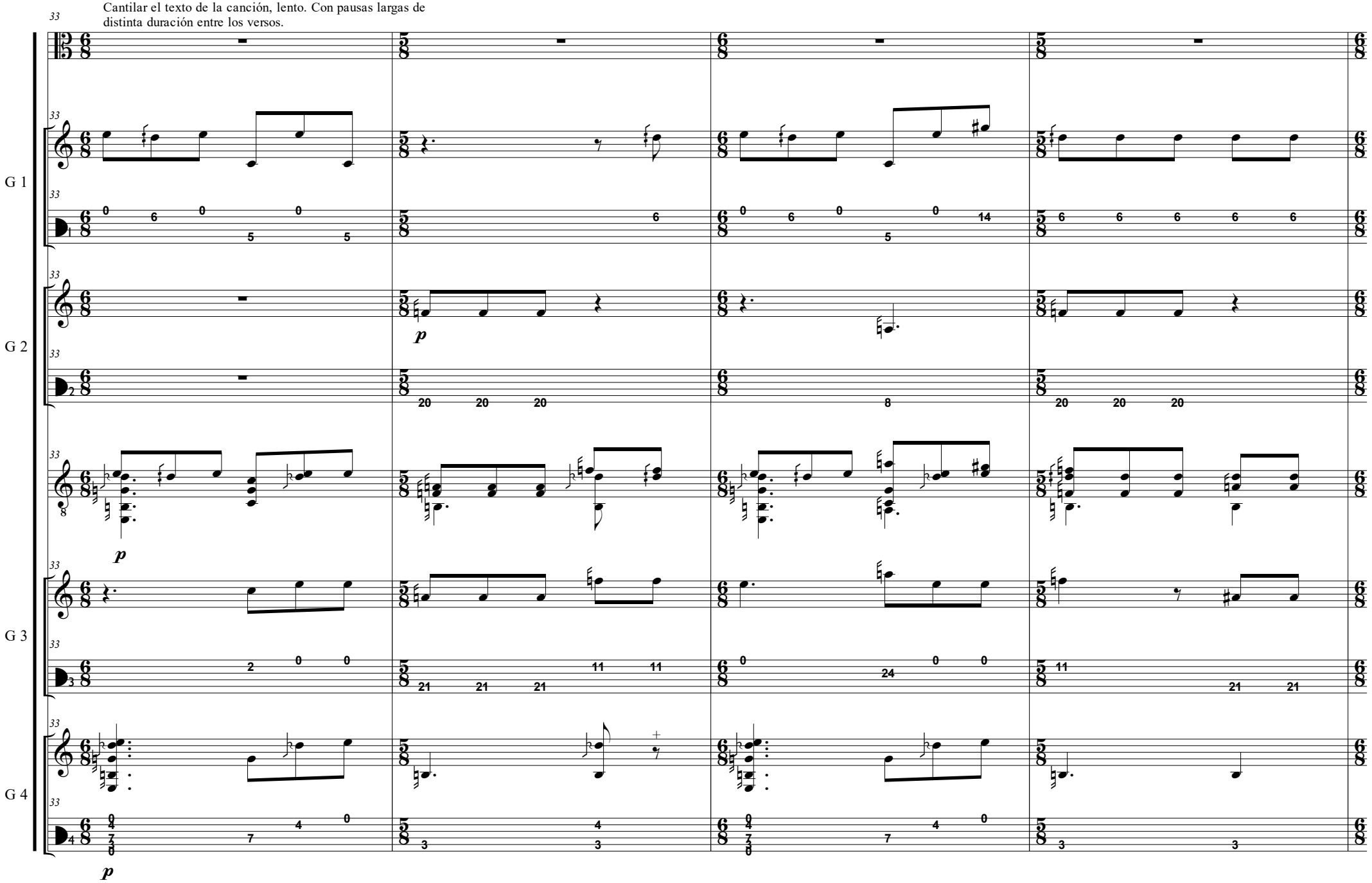

G 1
G 2
G 3
G 4
mp
mp

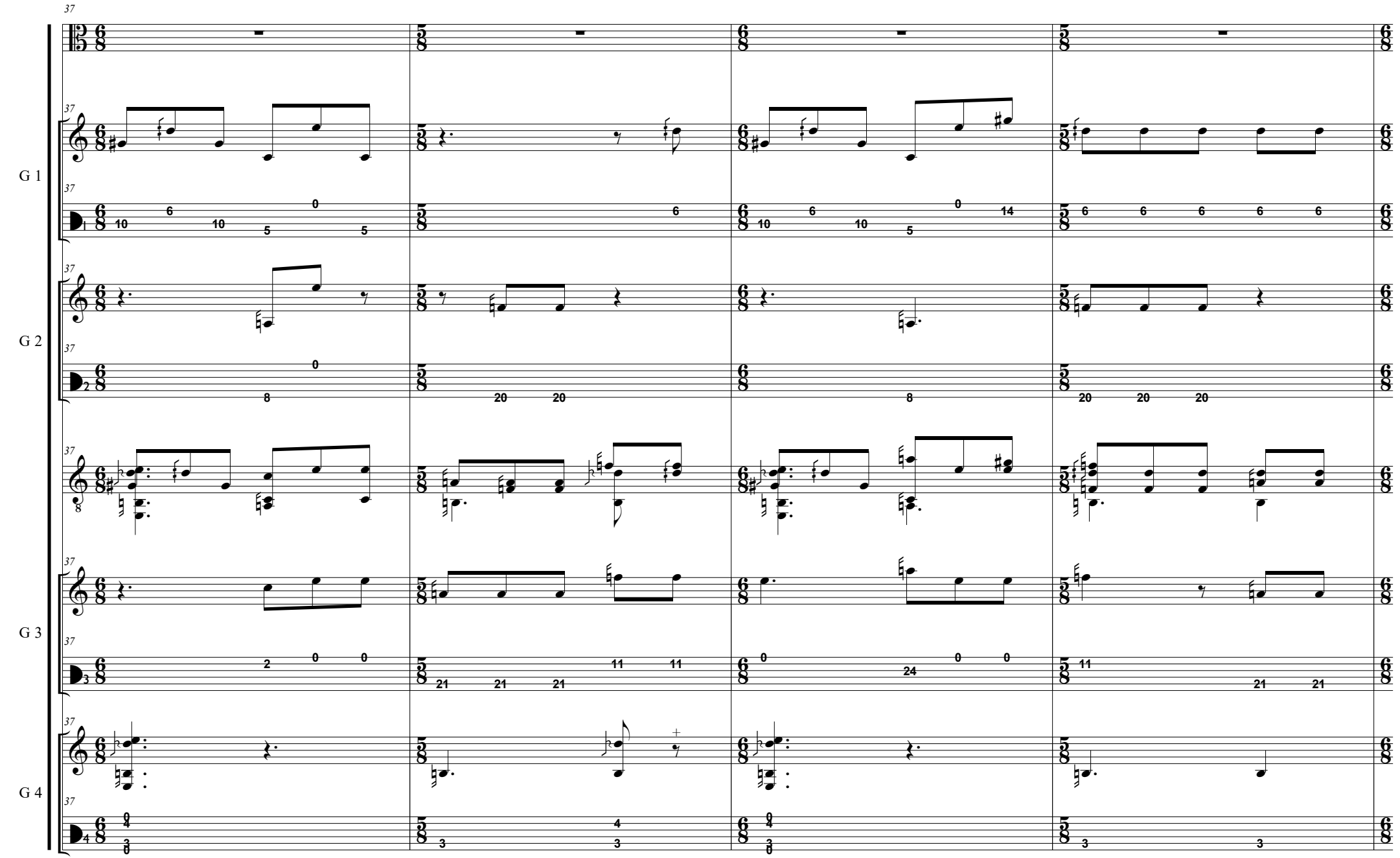

17
G 1
G 2
G 3
G 4
0 0
8
20 20 20
8
2 0 0
3

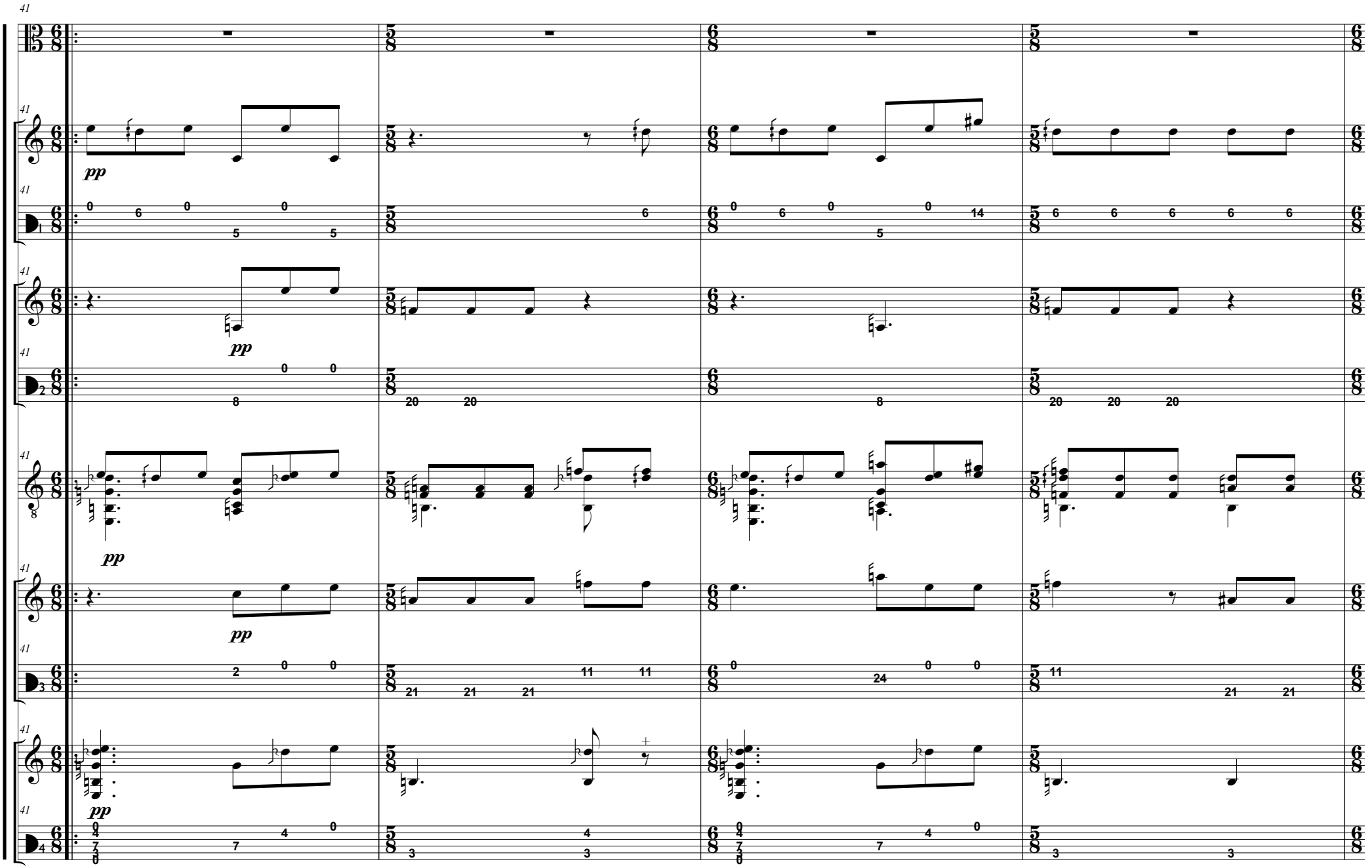

G 1
G 2
G 3
G 4


25
G 1
G 2
G 3
G 4


29
G 1
G 2
G 3
G 4
p
p
p
6
10
6
10
5
0
14
6
6
6
6
6
21
21

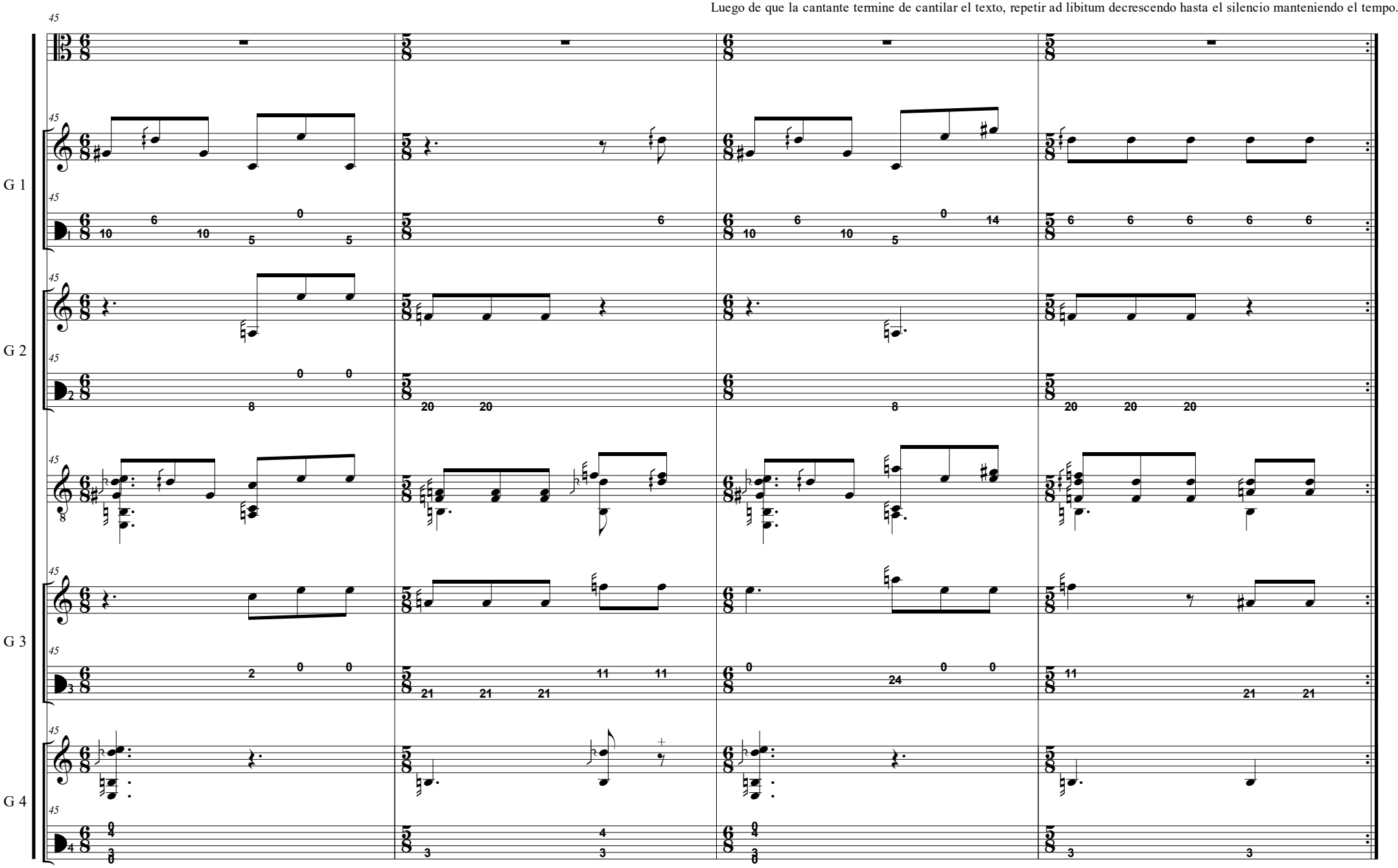

33
Cantilar el texto de la canción, lento. Con pausas largas de distinta duración entre los versos.
G 1
G 2
G 3
G 4
p
p
p


37
G 1
G 2
G 3
G 4


G 1
G 2
G 3
G 4
pp

II

Luego de que la cantante termine de cantilar el texto, repetir ad libitum decrescendo hasta el silencio manteniendo el tempo.



III

Voz y trío de guitarras en doceavo de tono.

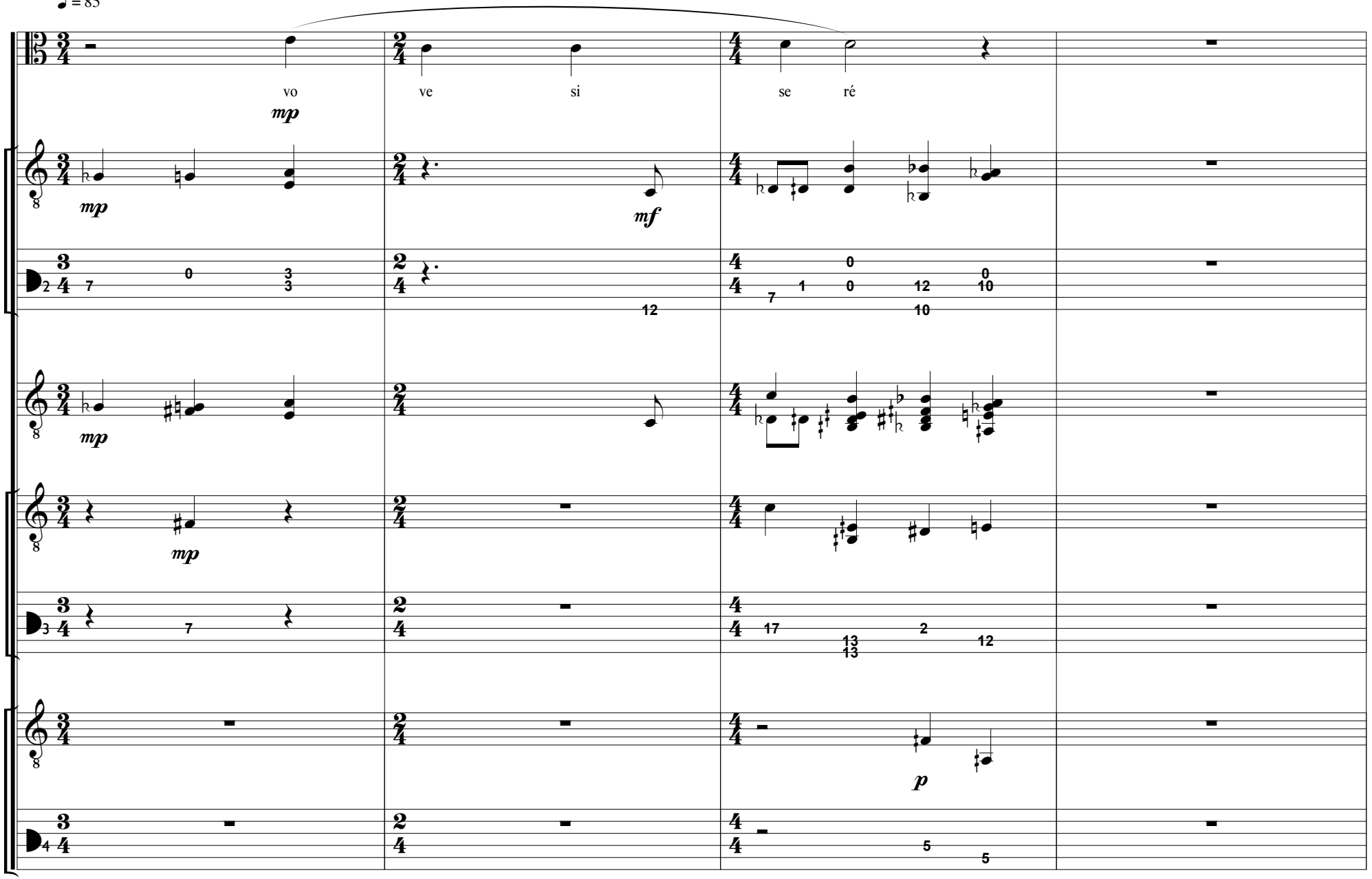
III

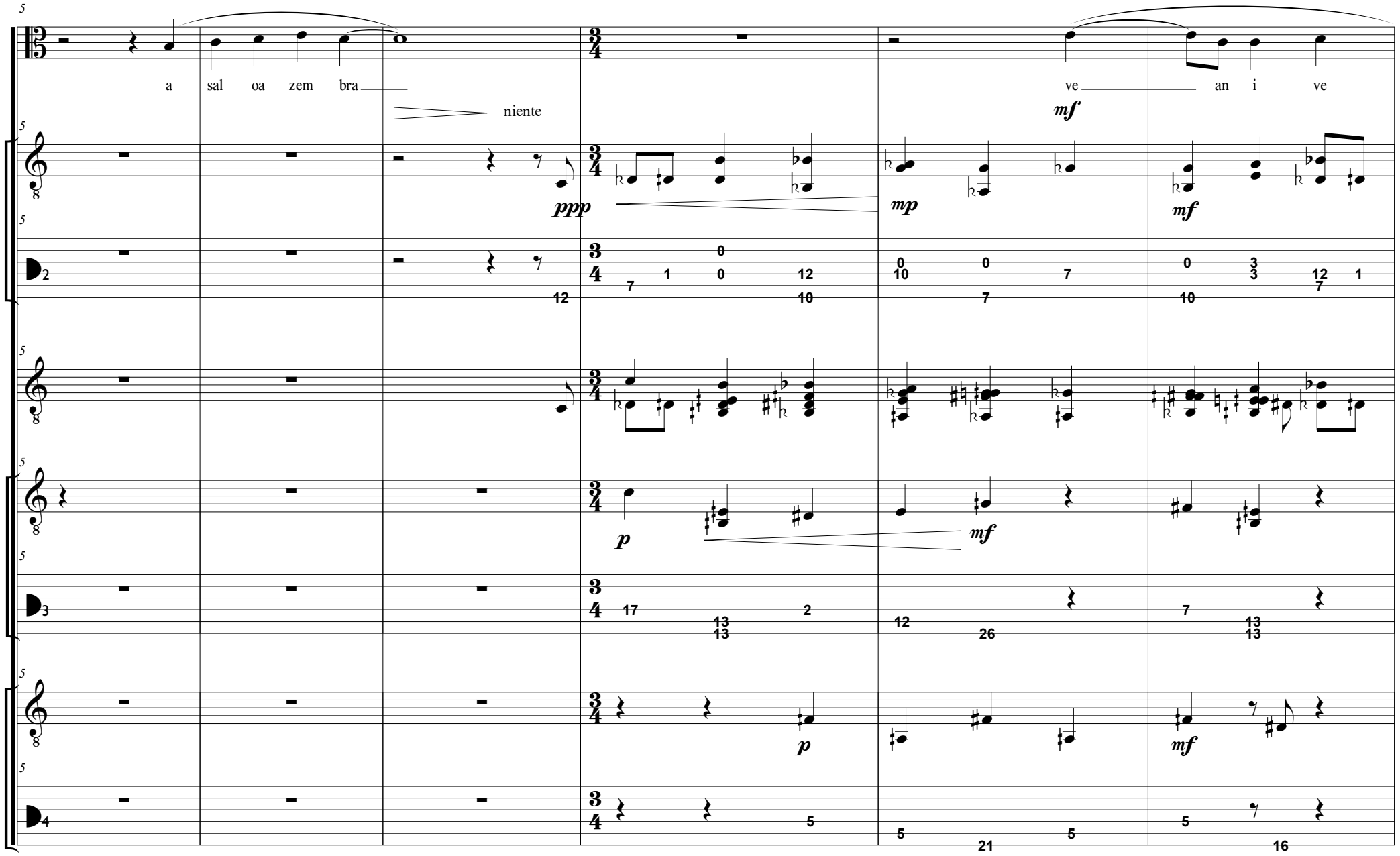
Voz y trío de guitarras en doceavo de tono

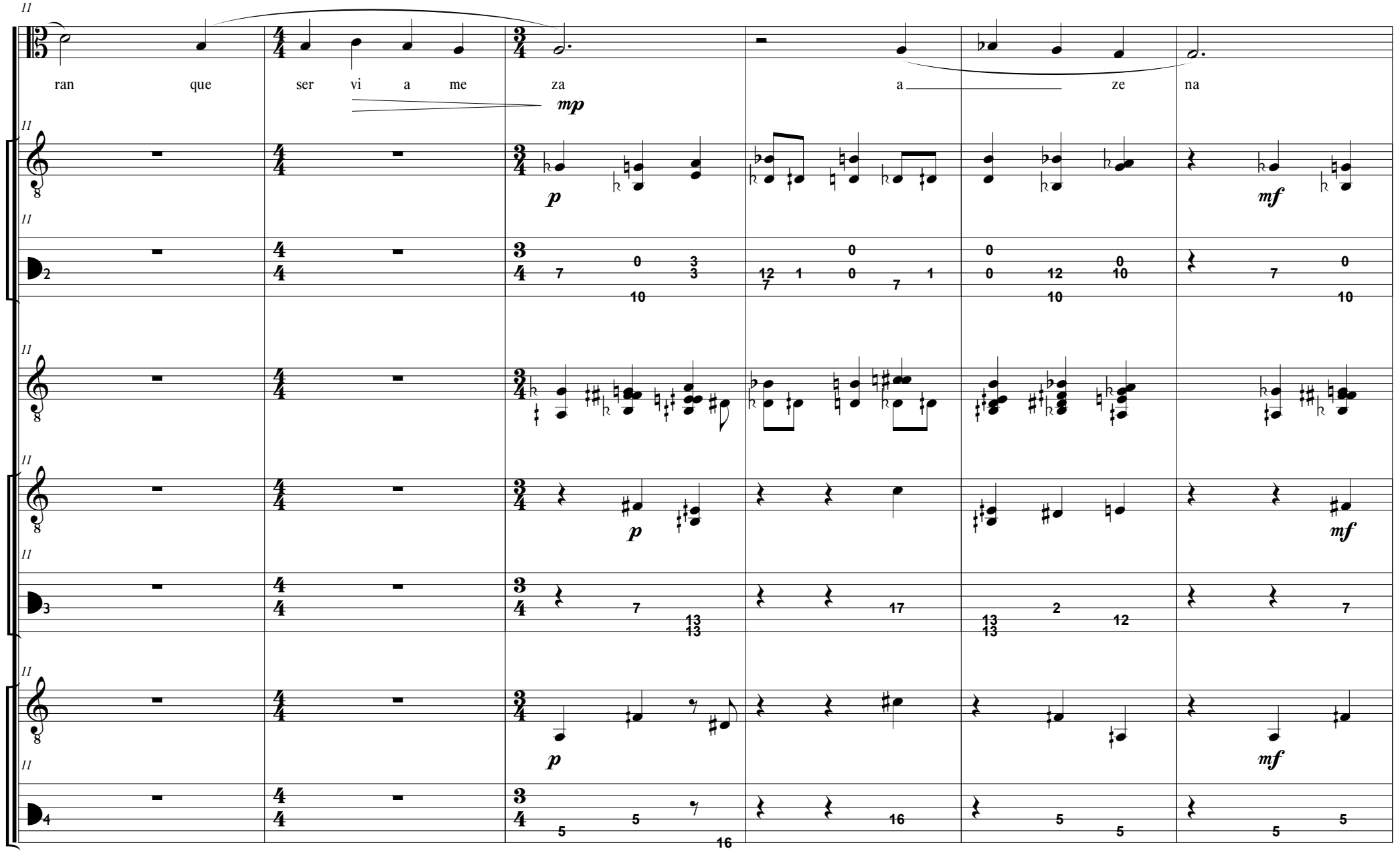
Sebastián Nabón

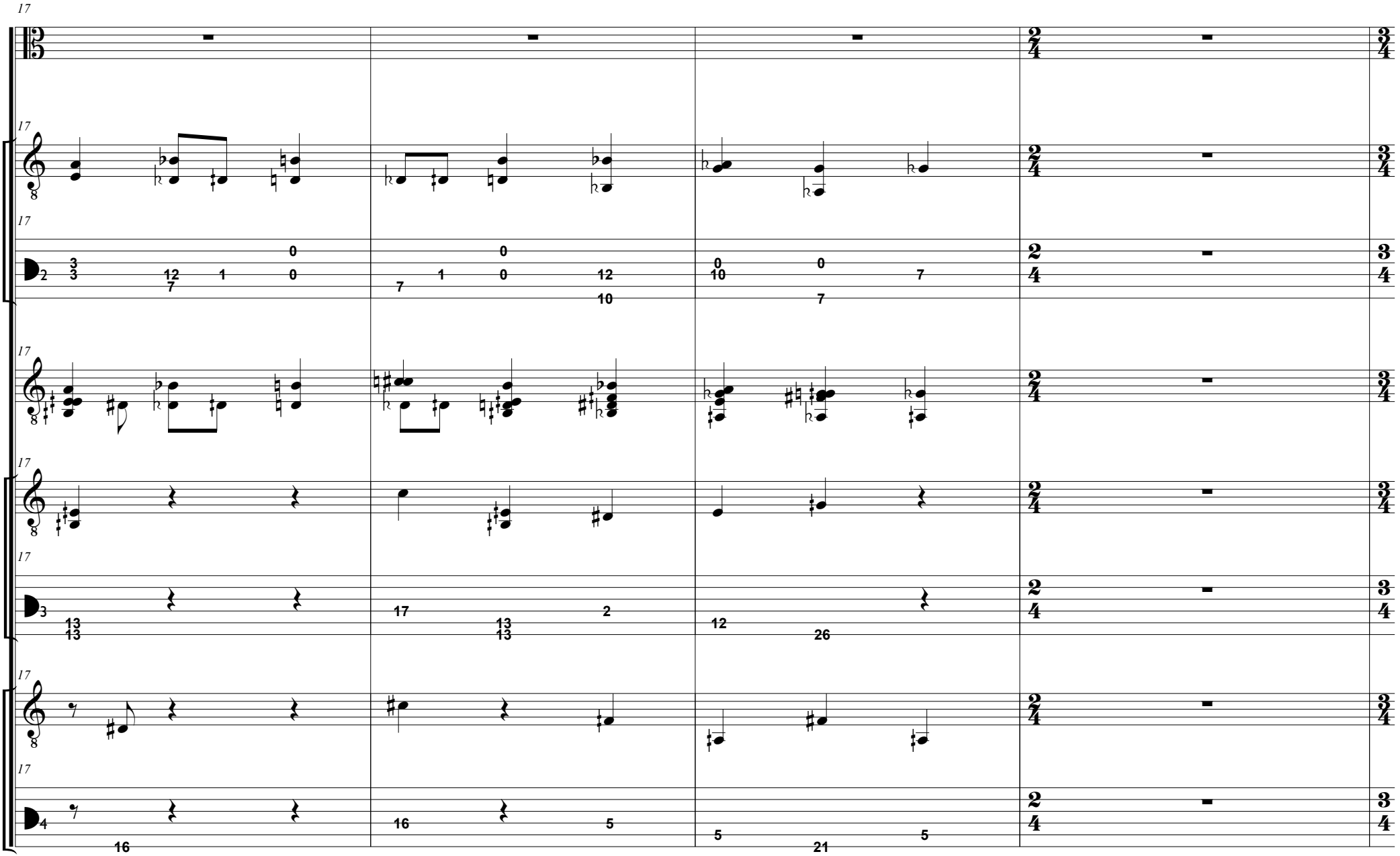
D1 cambia diapasón a A1 durante esta canción

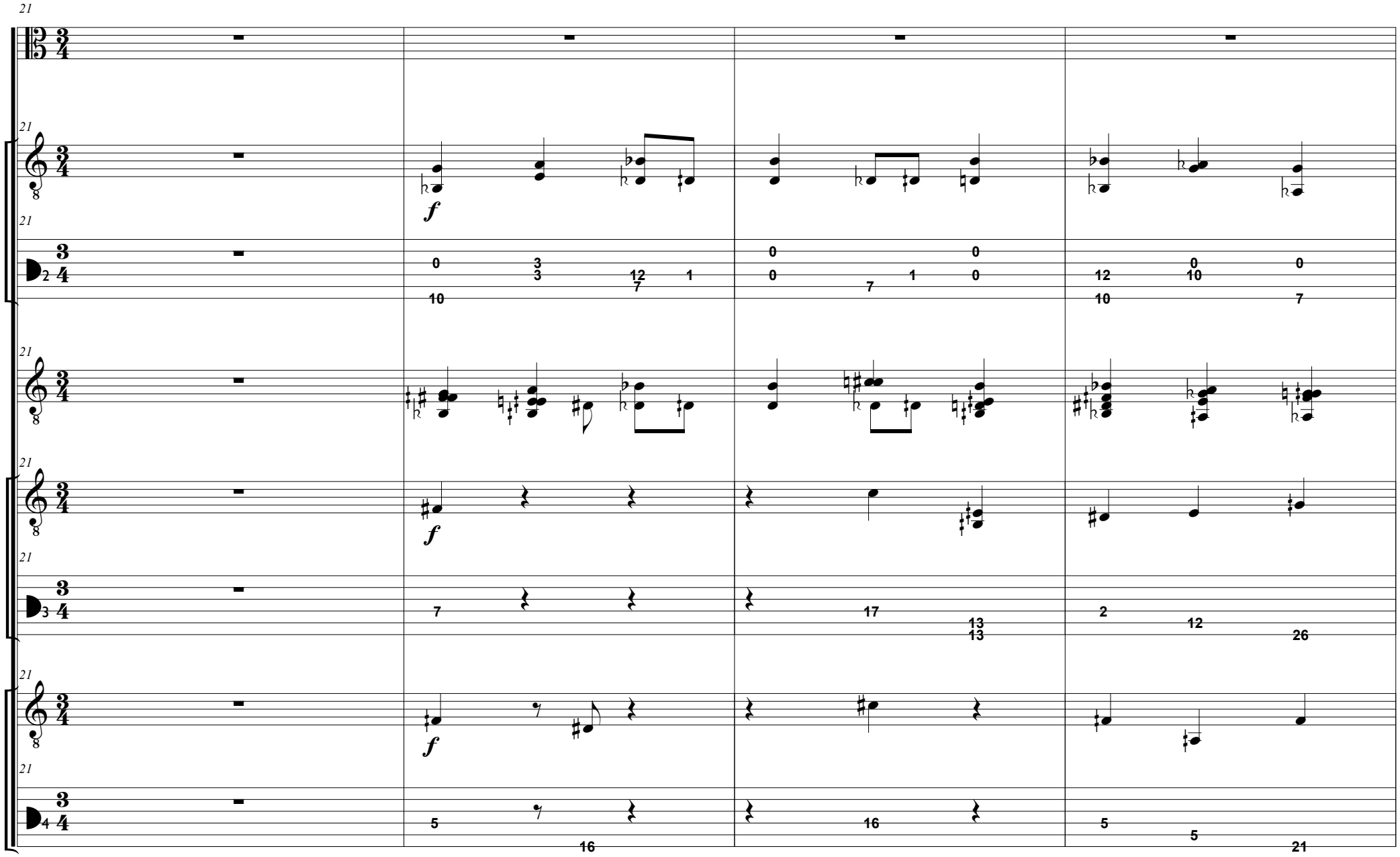
♩ = 85

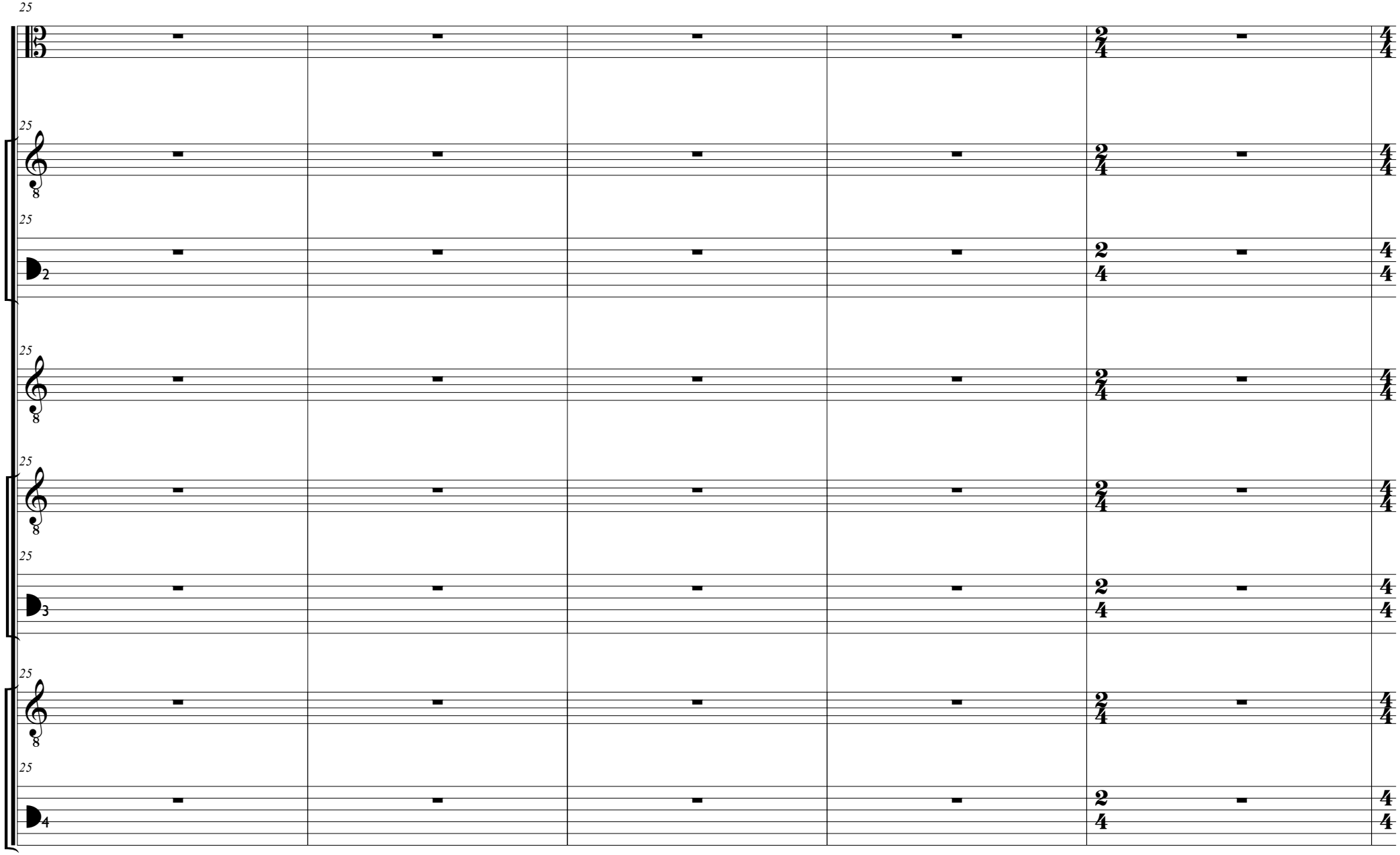


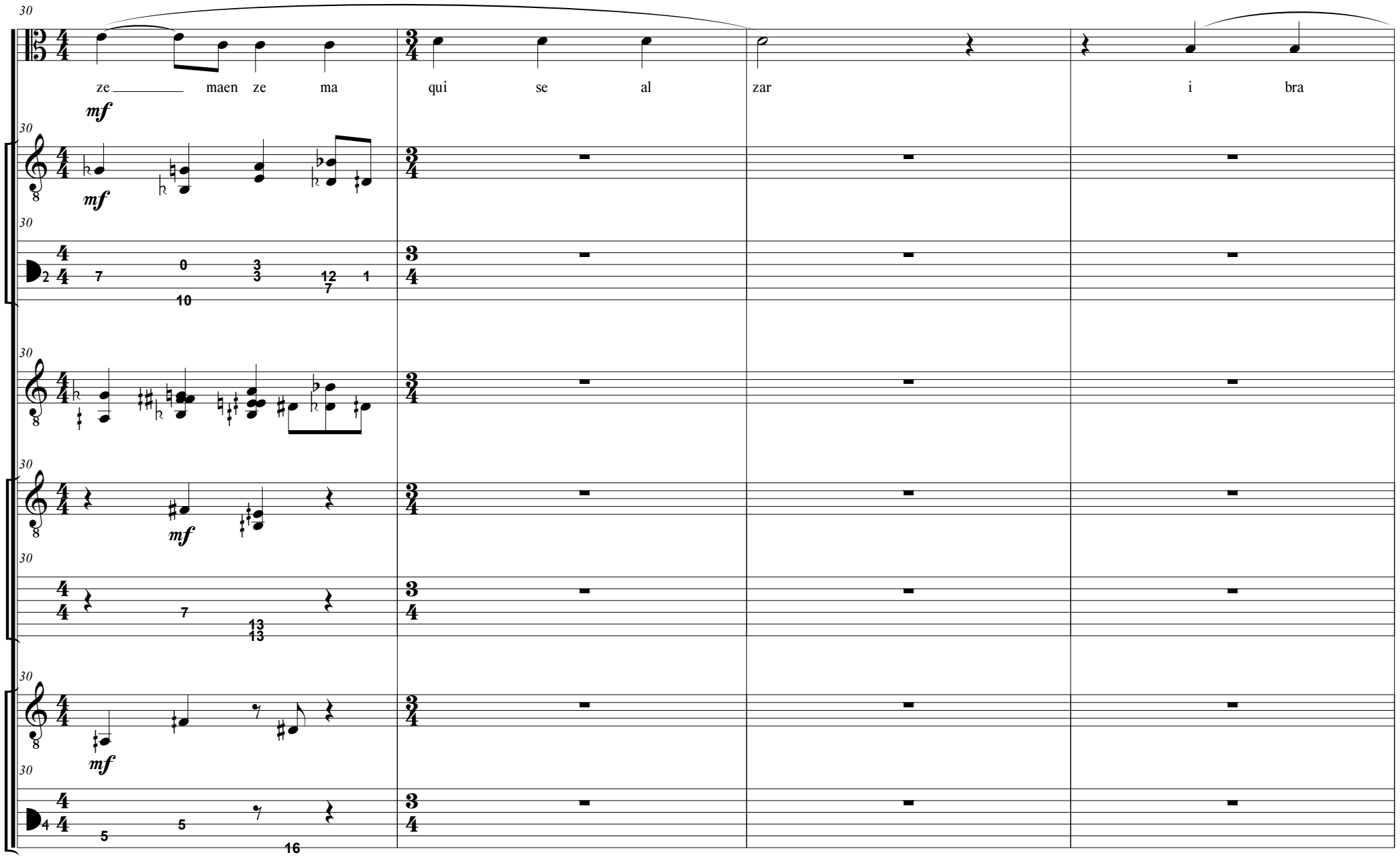

a sal oa zem bra
niente
ve an i ve
ppp
mp
mf
mf
p
mf
p
mf

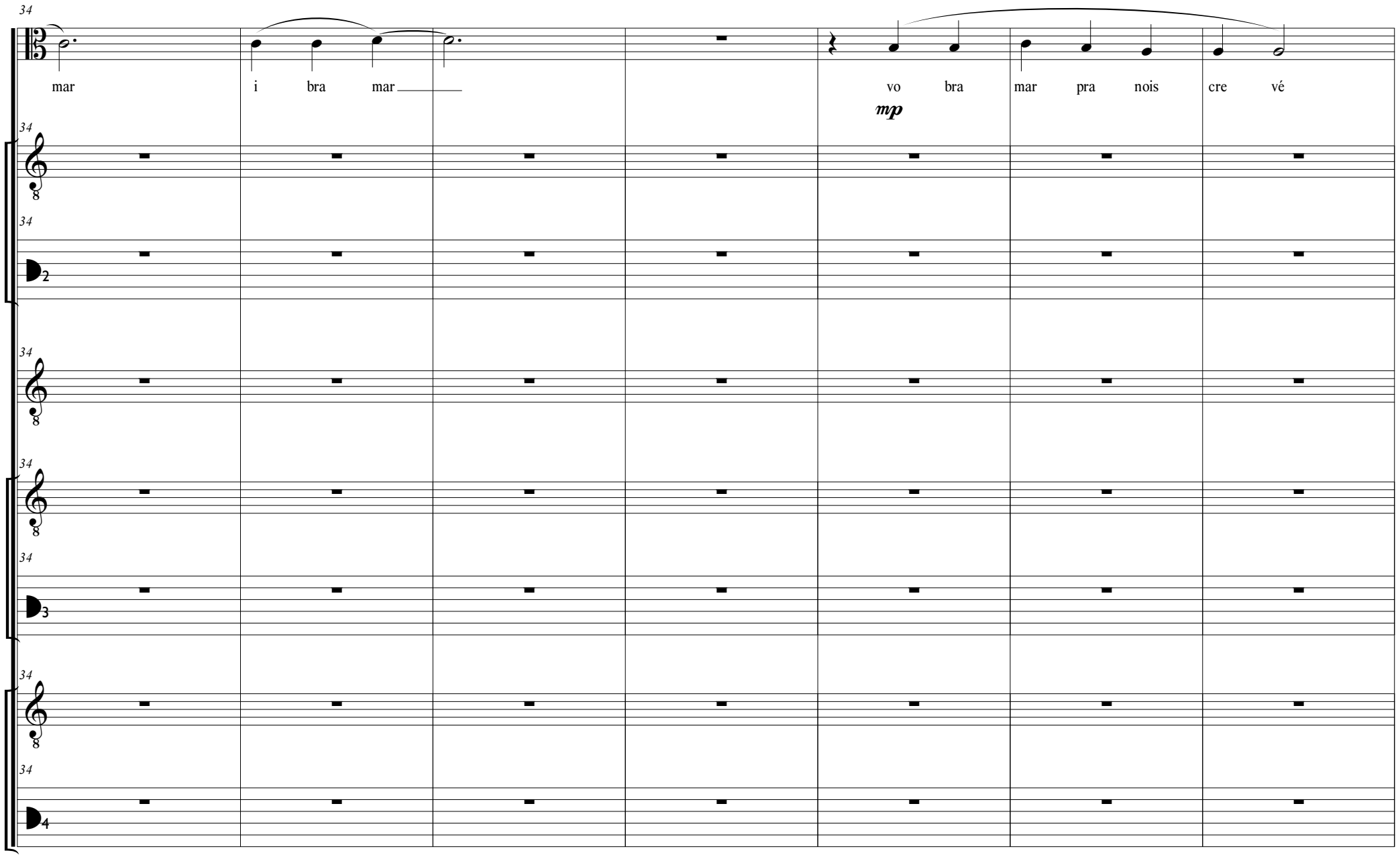

ran que ser vi a me za a ze na
mp
p
mf
p
mf
p
mf

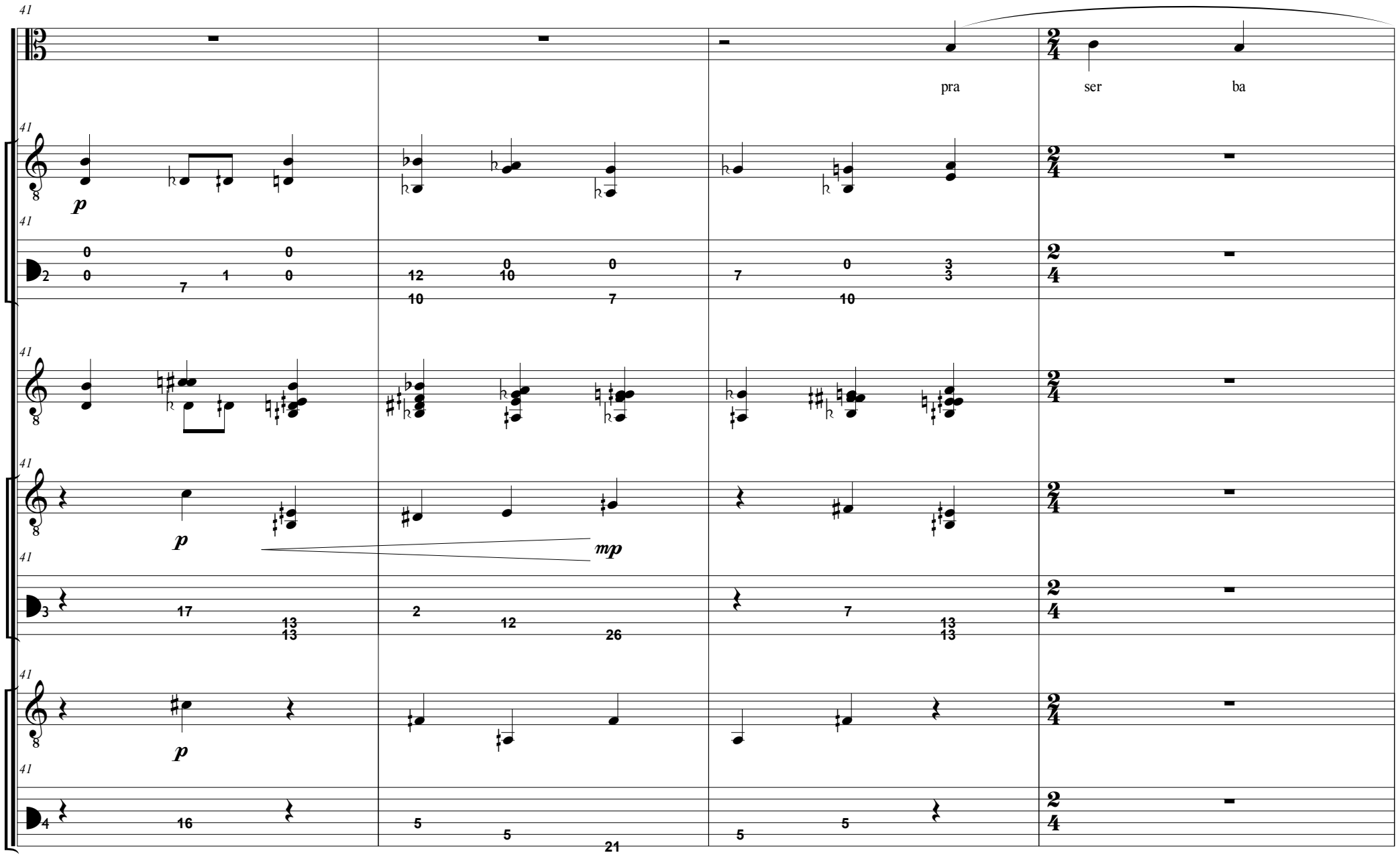


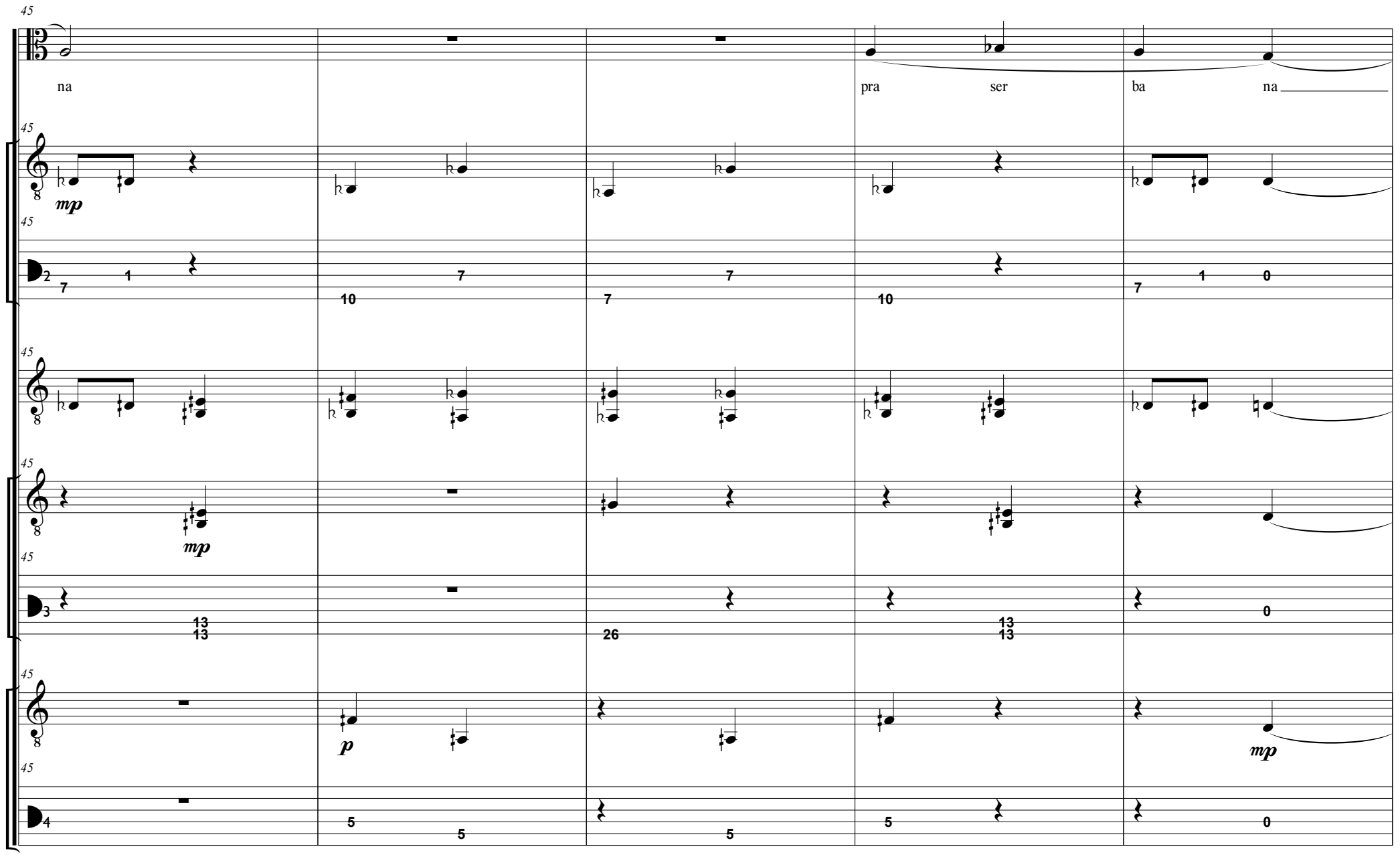

21
f
0
3
3
12
7
1
10
0
0
7
1
0
0
12
10
0
10
0
7
7
17
13
13
2
12
26
5
16
16
5
5
21

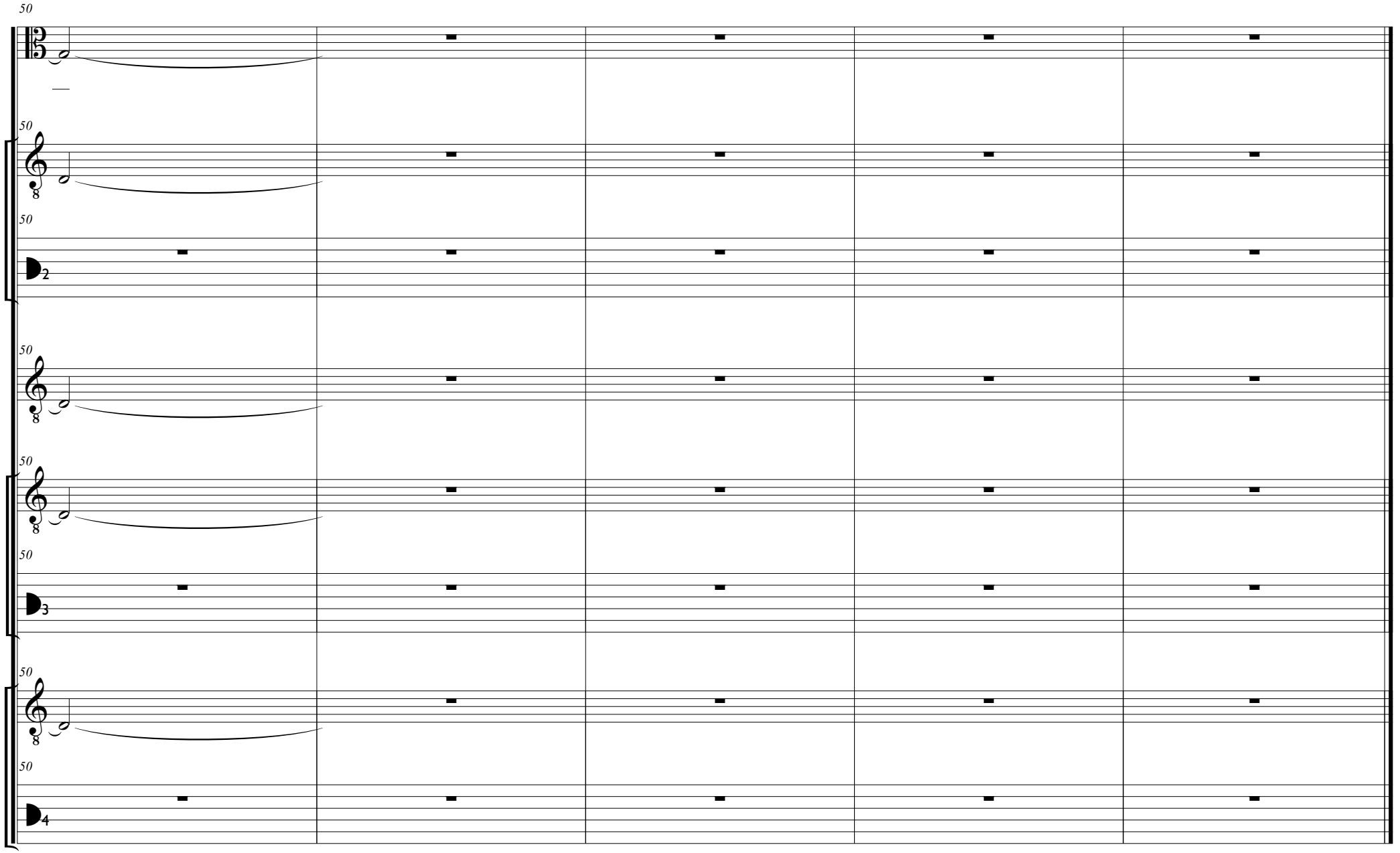

25
25
25
25
25
25
25
25
25
25


30
ze maen ze ma
qui se al
zar
i bra
mf
30
mf
30
30
mf
30
30
mf
30


34
mar i bra mar
vo bra mar pra nois cre vé
mp
34
2
34
34
3
34
34
4


41
pra
ser
ba
p
mp

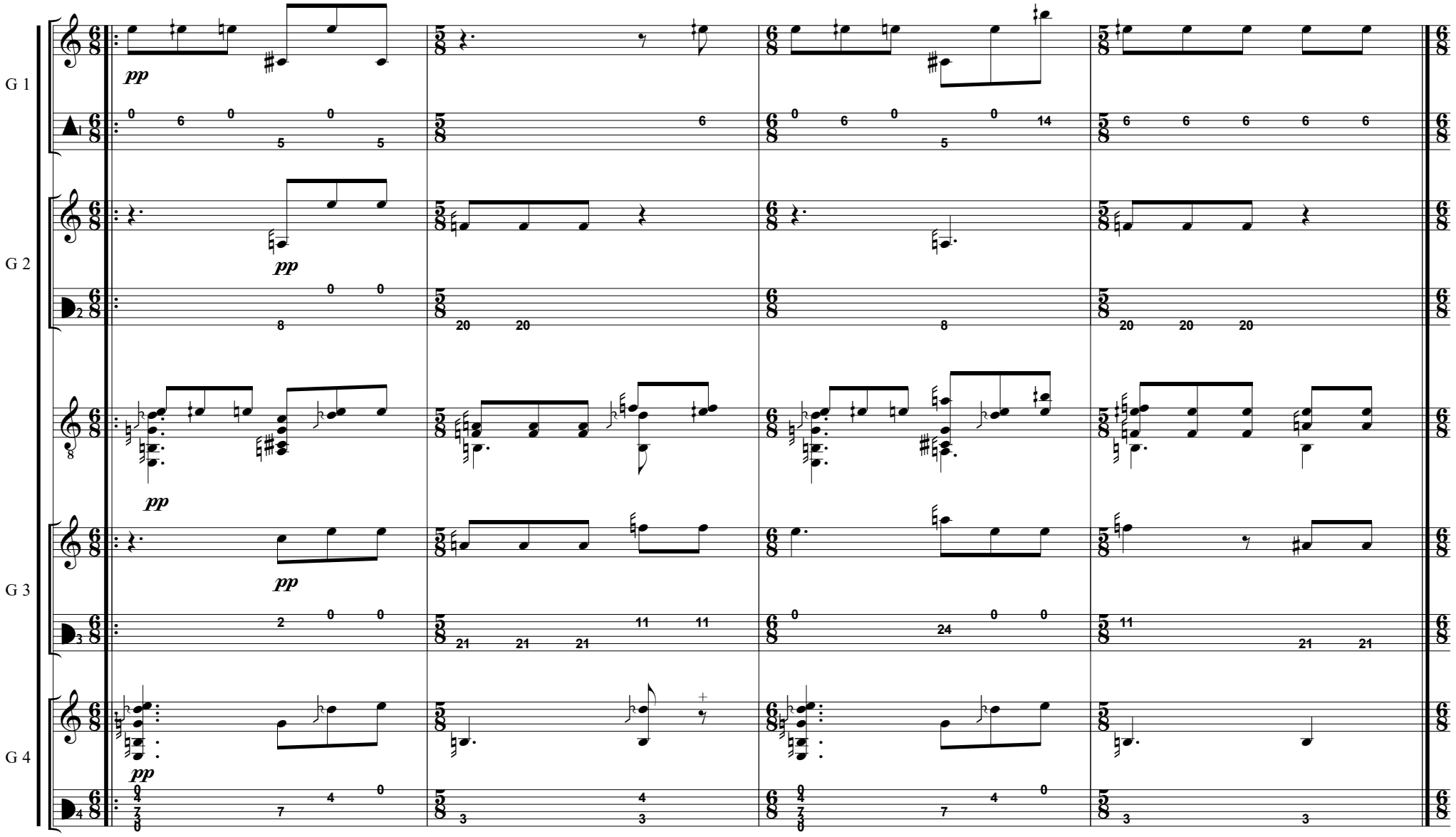

45
na
pra ser ba na
mp
mp
p
mp


50
50
50
50
50
50
50
50
50
50

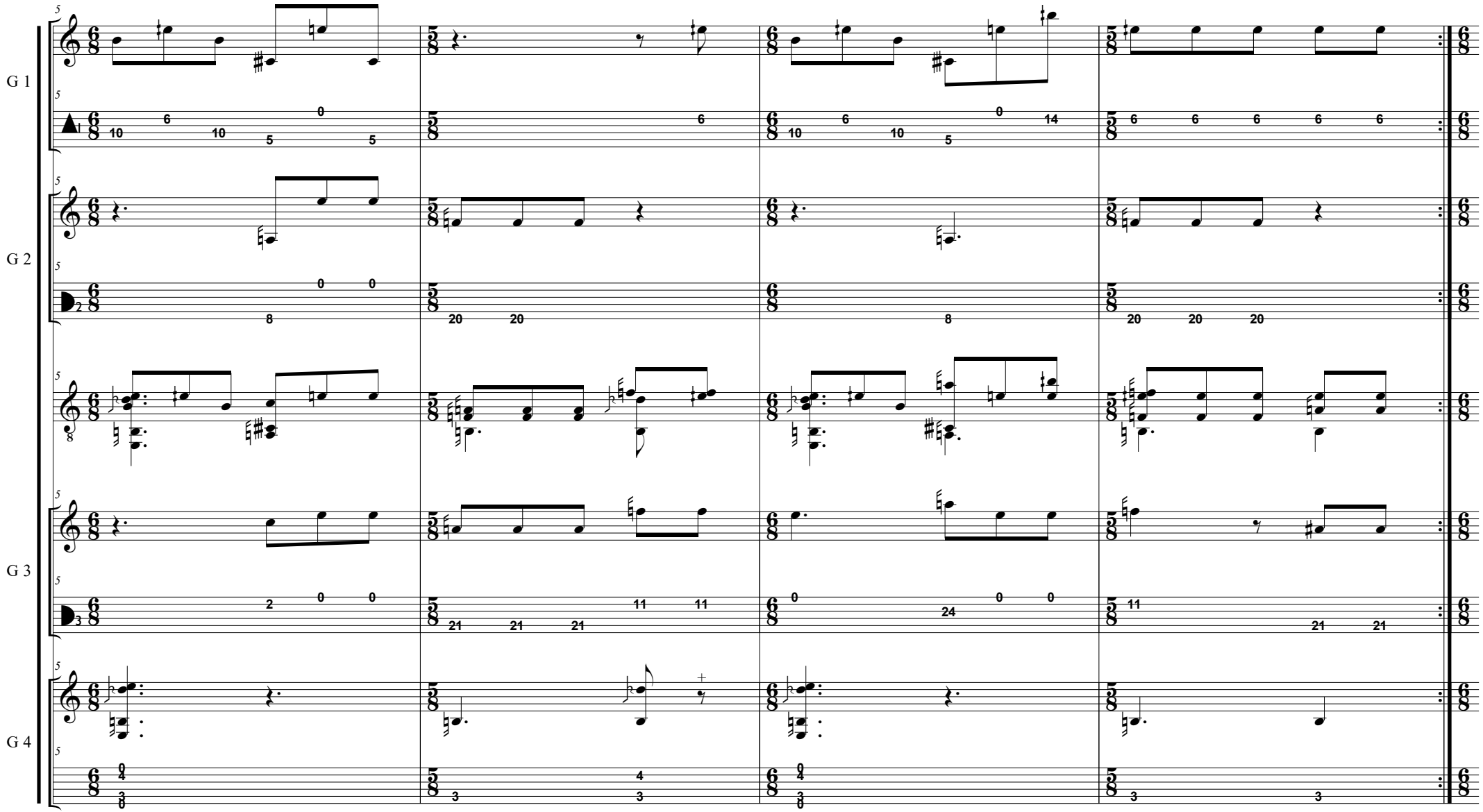
Cuarteto A1 D2 D3 D4

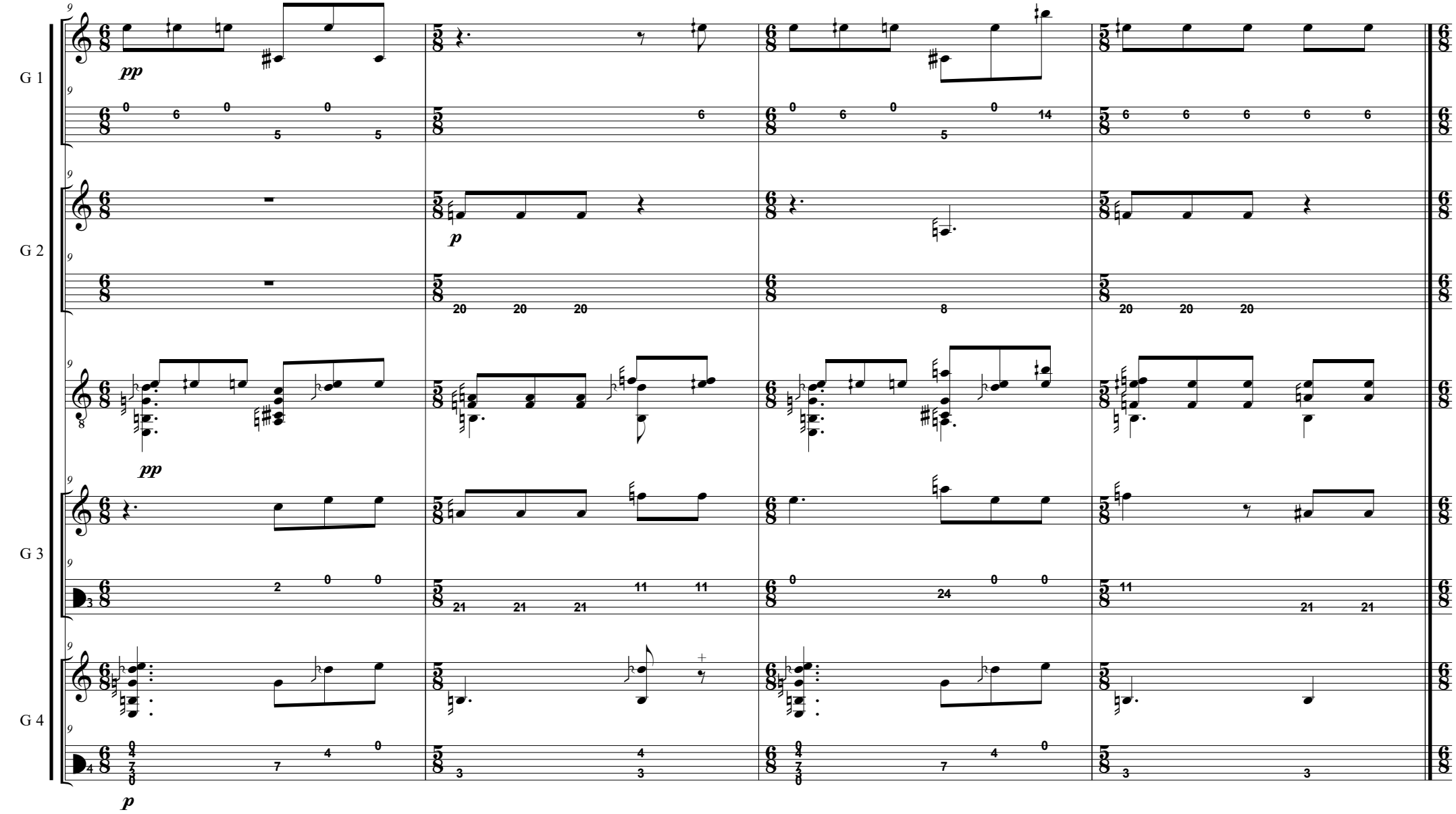
Cuarteto A1 D2 D3 D4

Sebastián Nabón

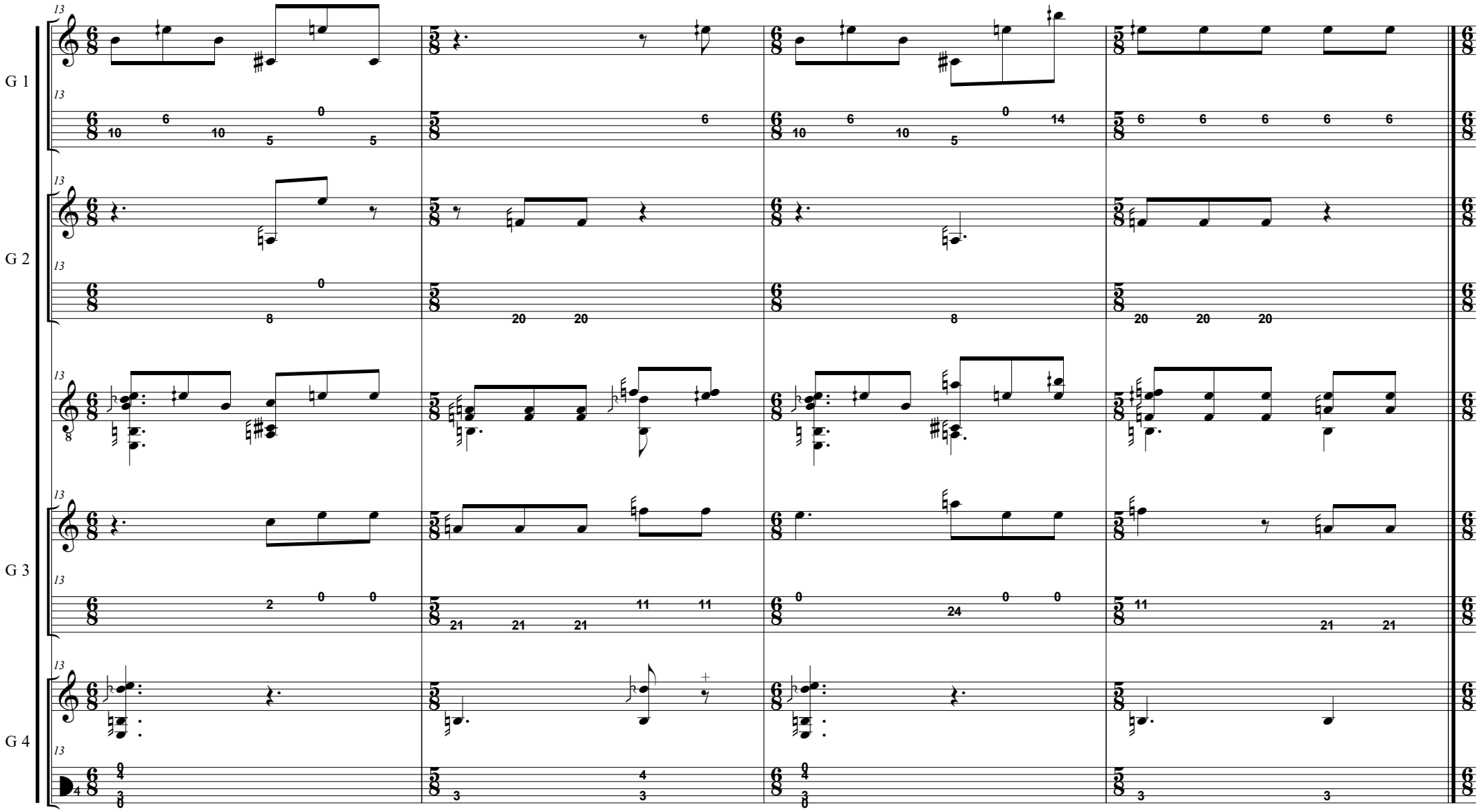


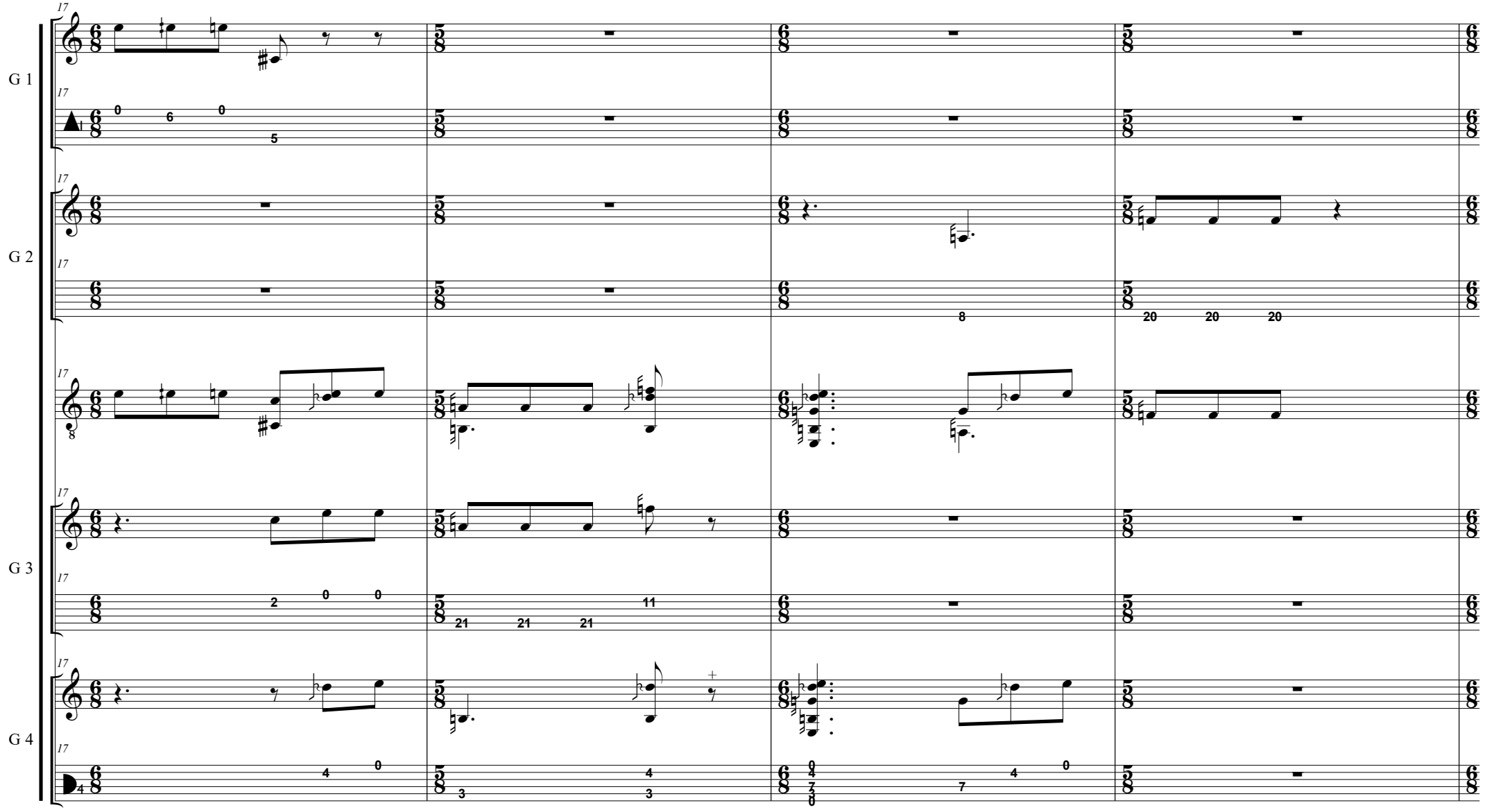
Cuarteto A1 D2 D3 D4



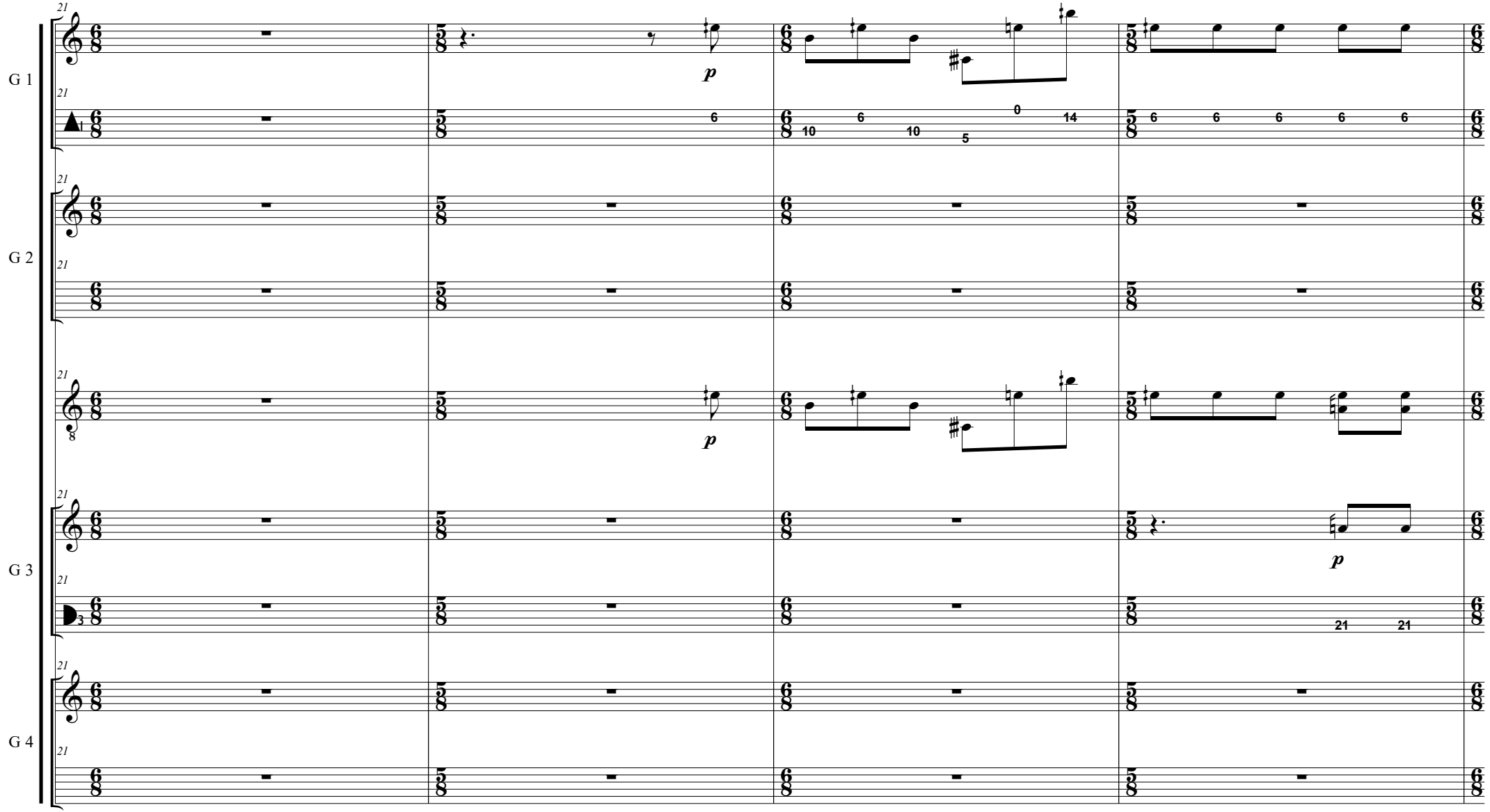

G 1
G 2
G 3
G 4
pp
p
pp
p

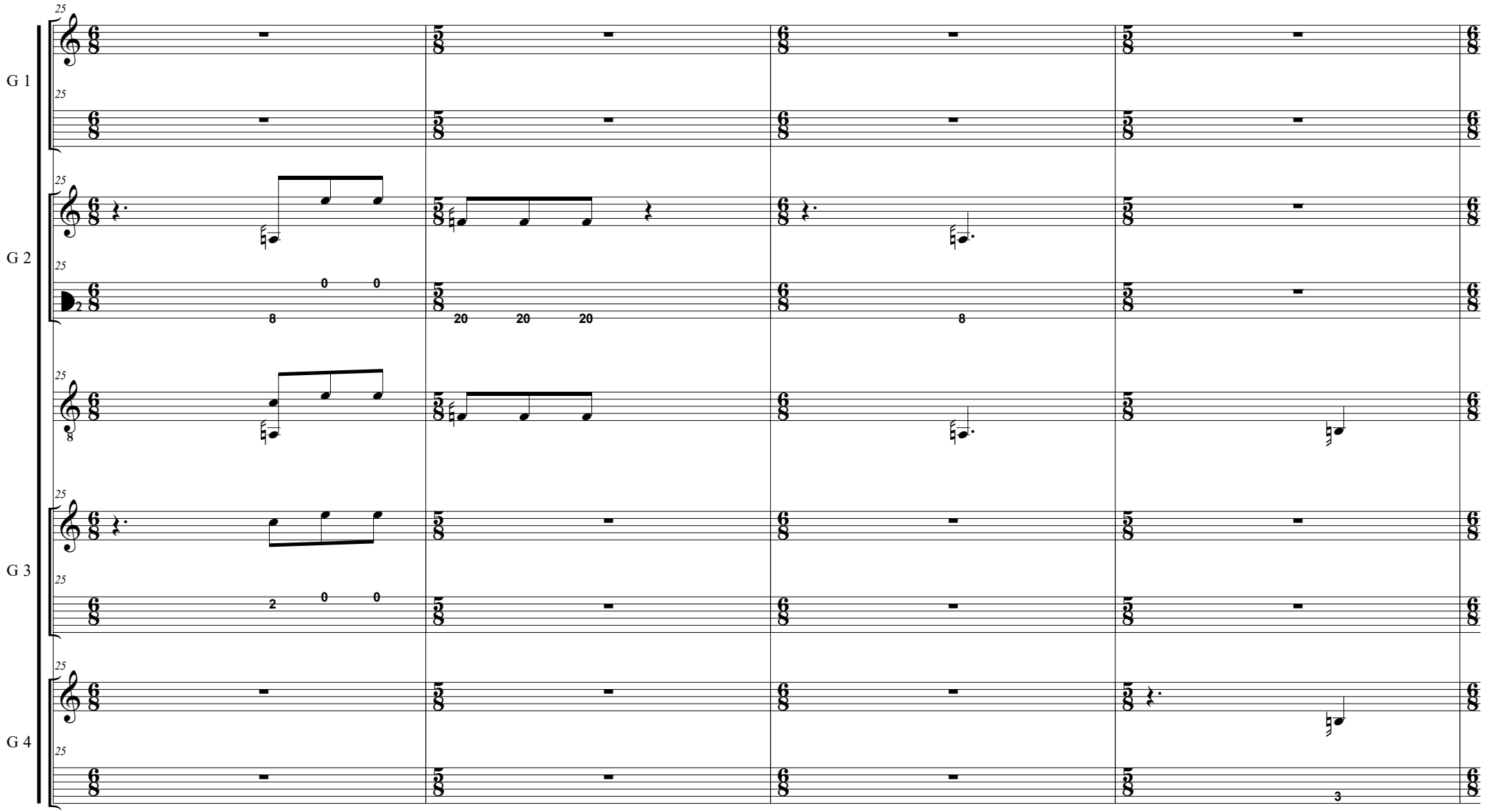
Cuarteto A1 D2 D3 D4



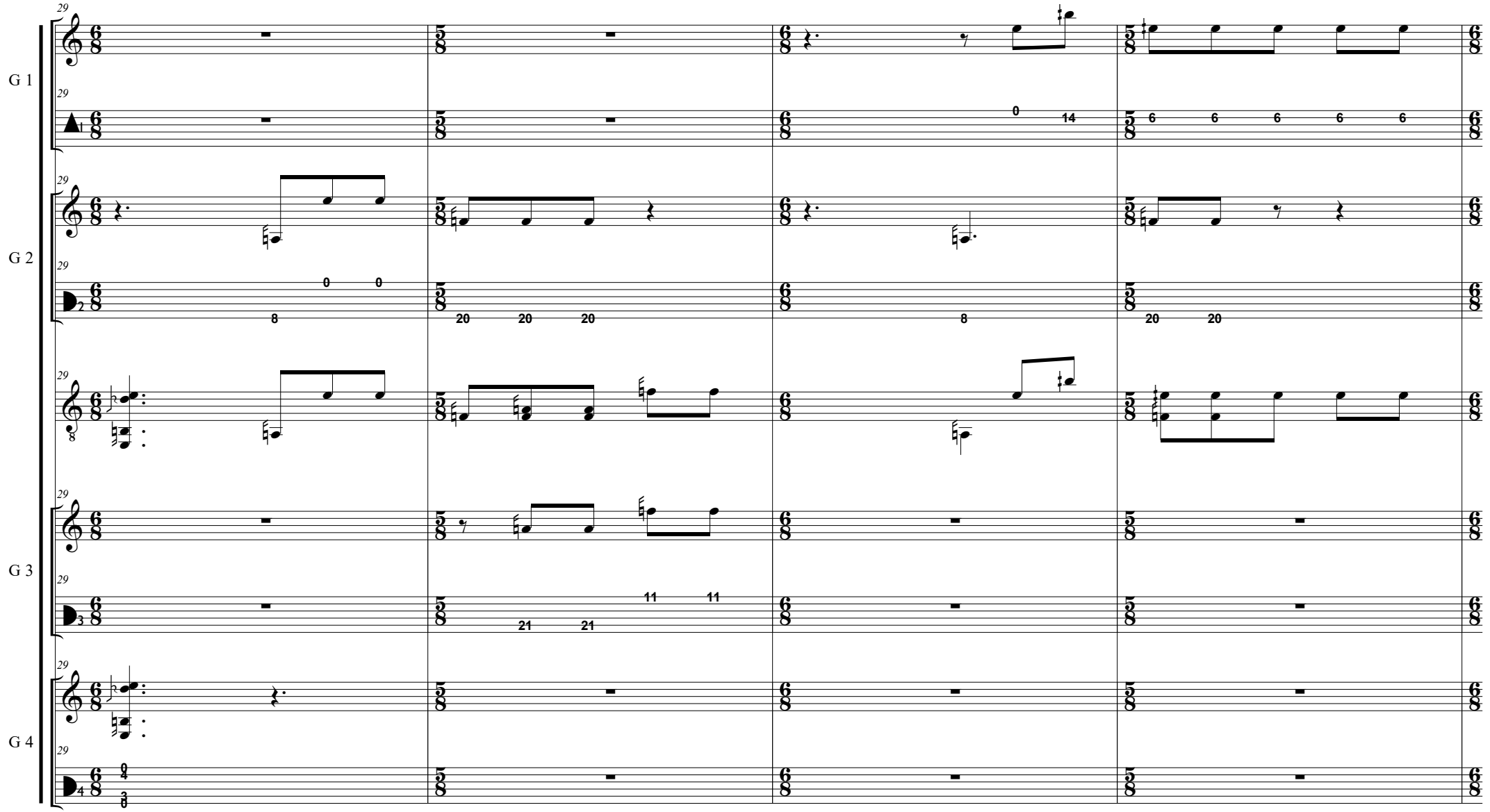

G 1
G 2
G 3
G 4

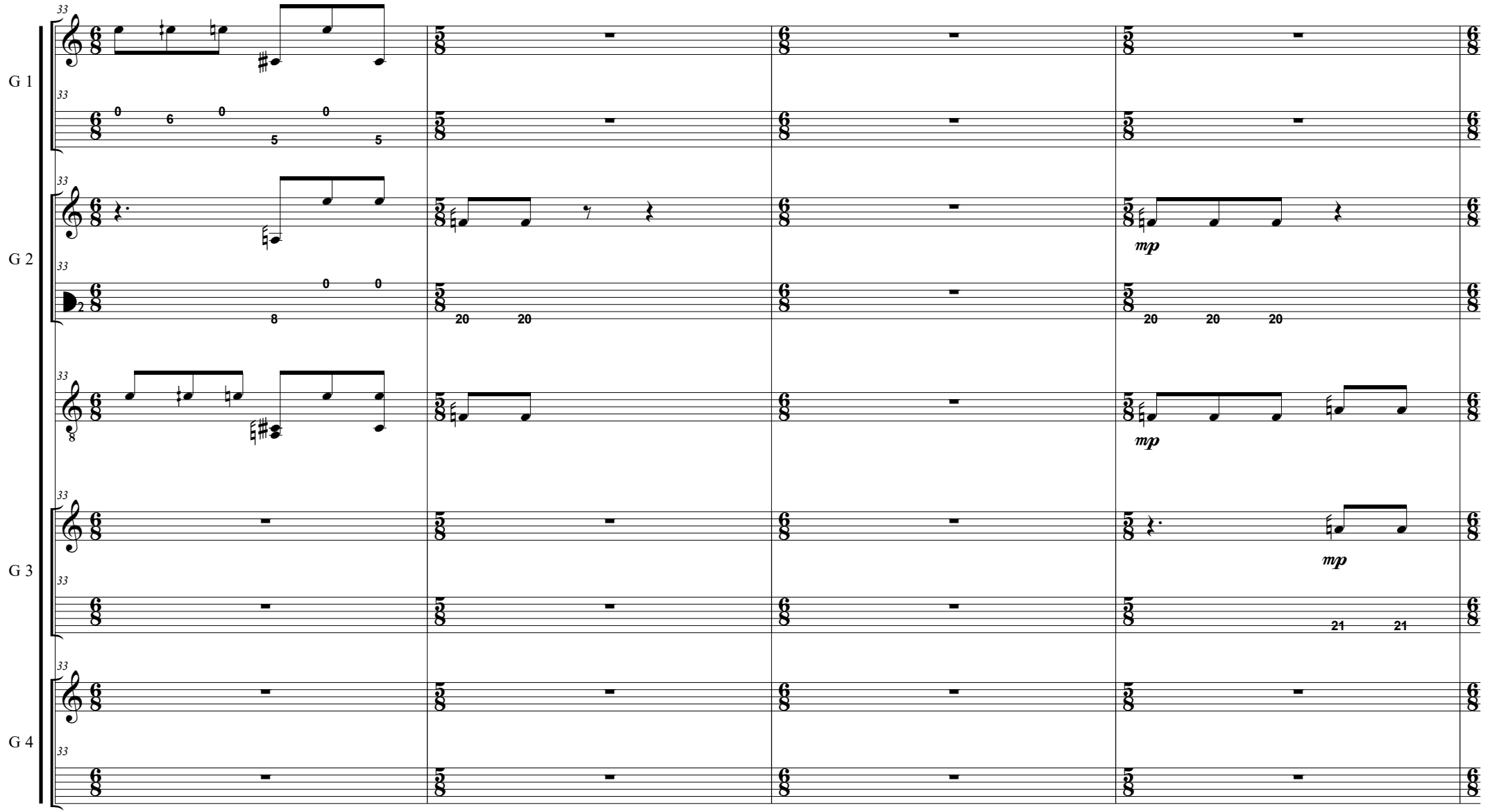
Cuarteto A1 D2 D3 D4

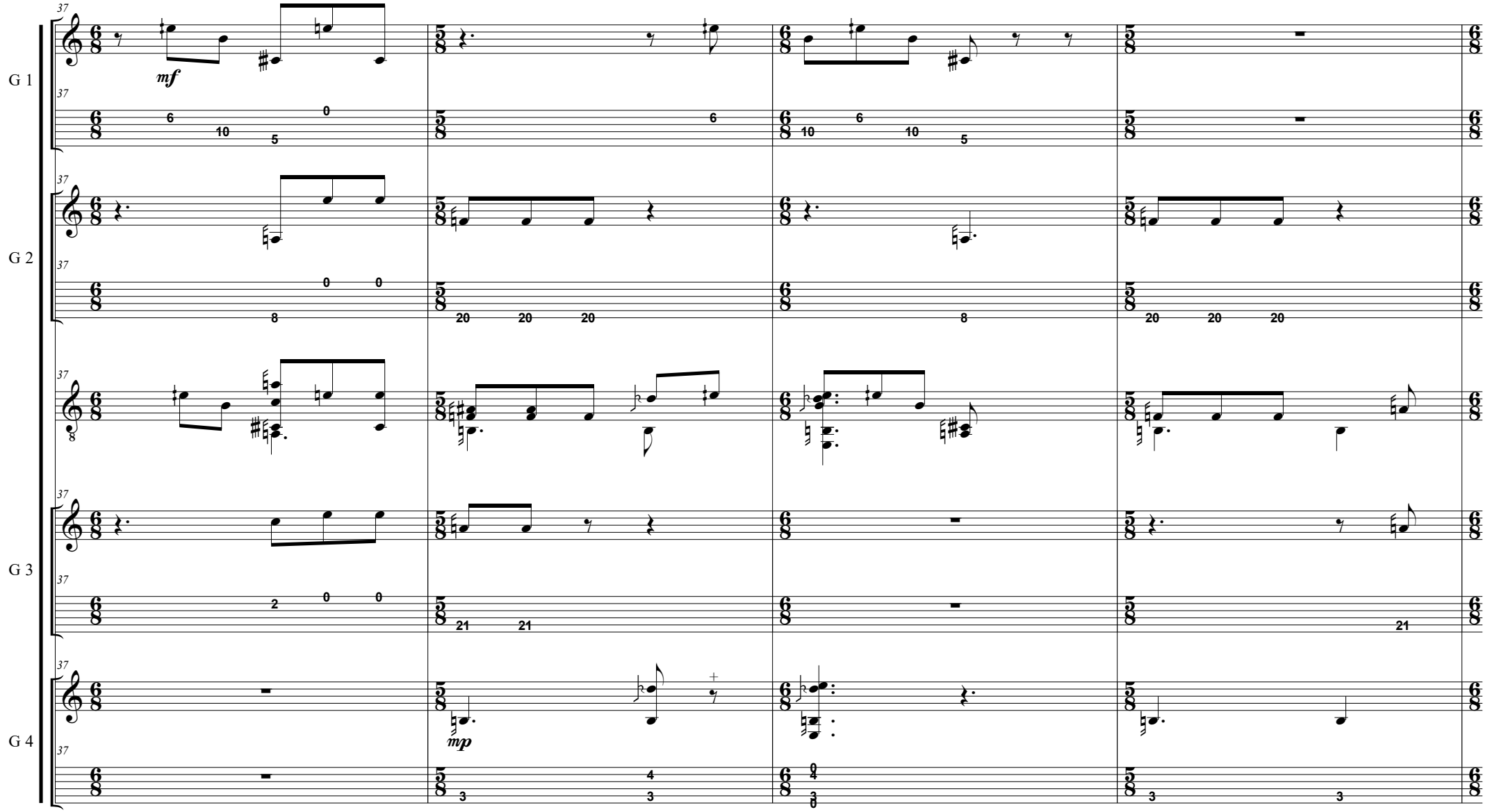


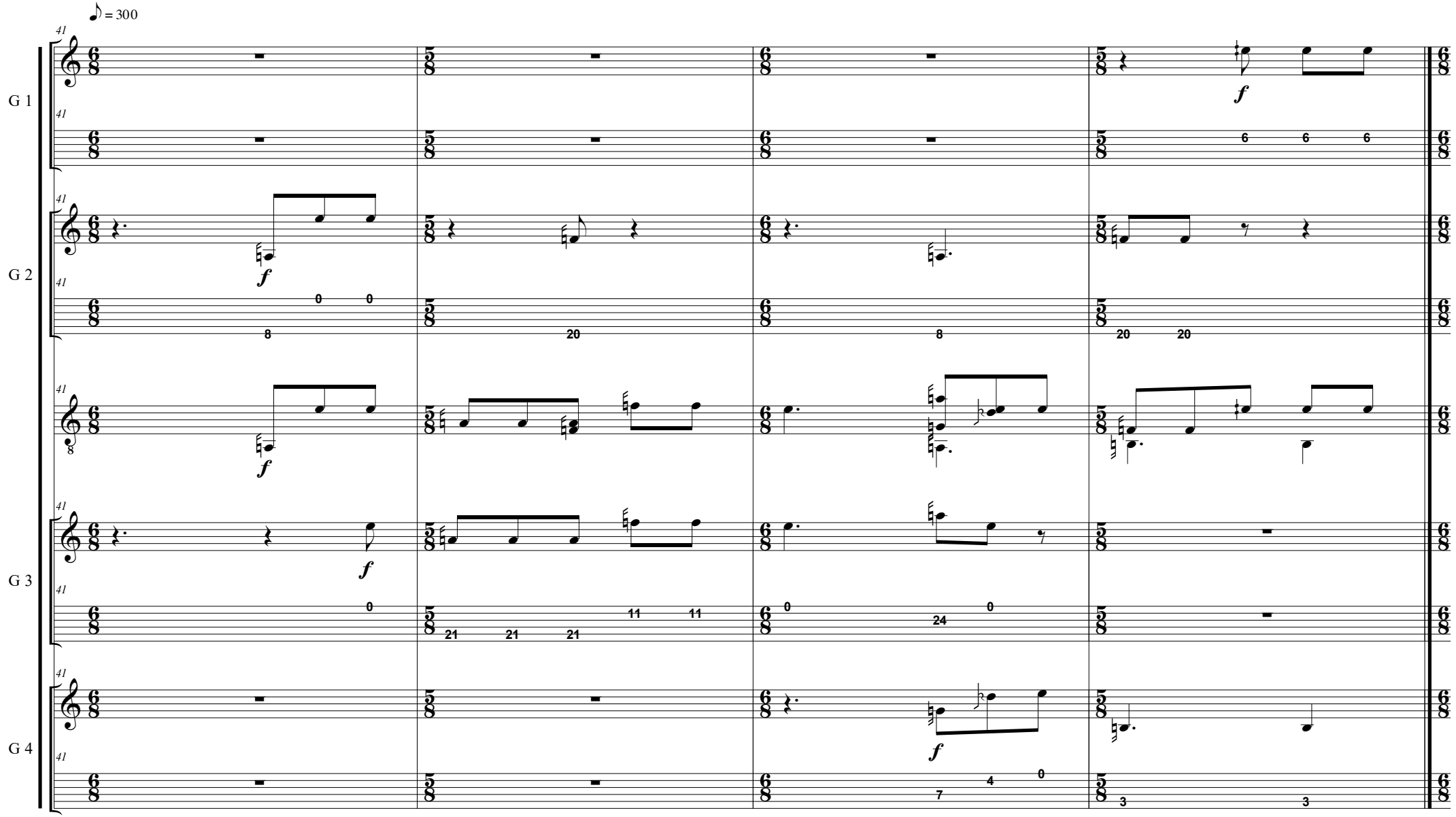

G 1
G 2
G 3
G 4

Cuarteto A1 D2 D3 D4

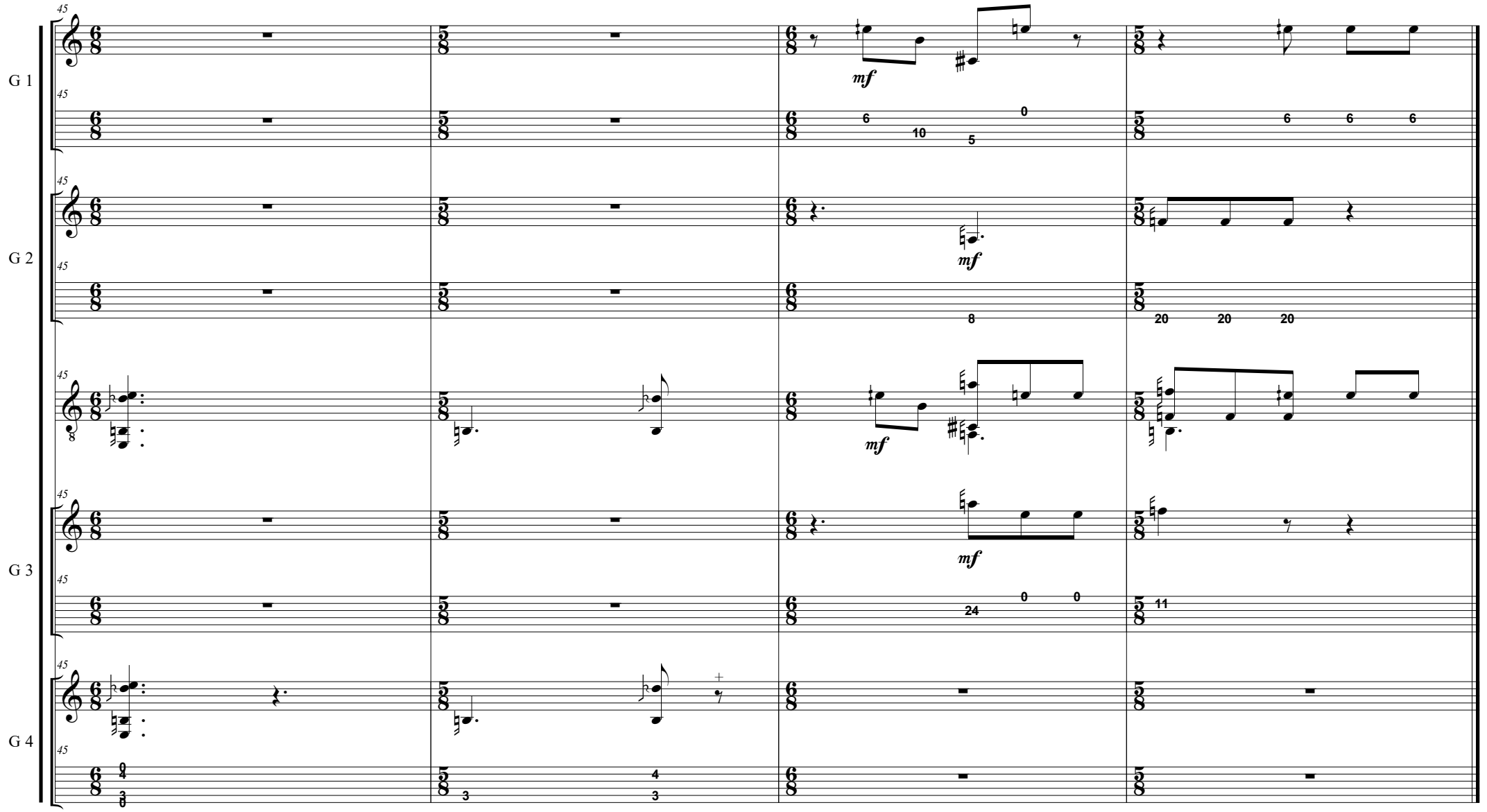



G 1
G 2
G 3
G 4
mp
mp
mp


G 1
G 2
G 3
G 4
mf
mp


♪ = 300
G 1
G 2
G 3
G 4

Cuarteto A1 D2 D3 D4



IV

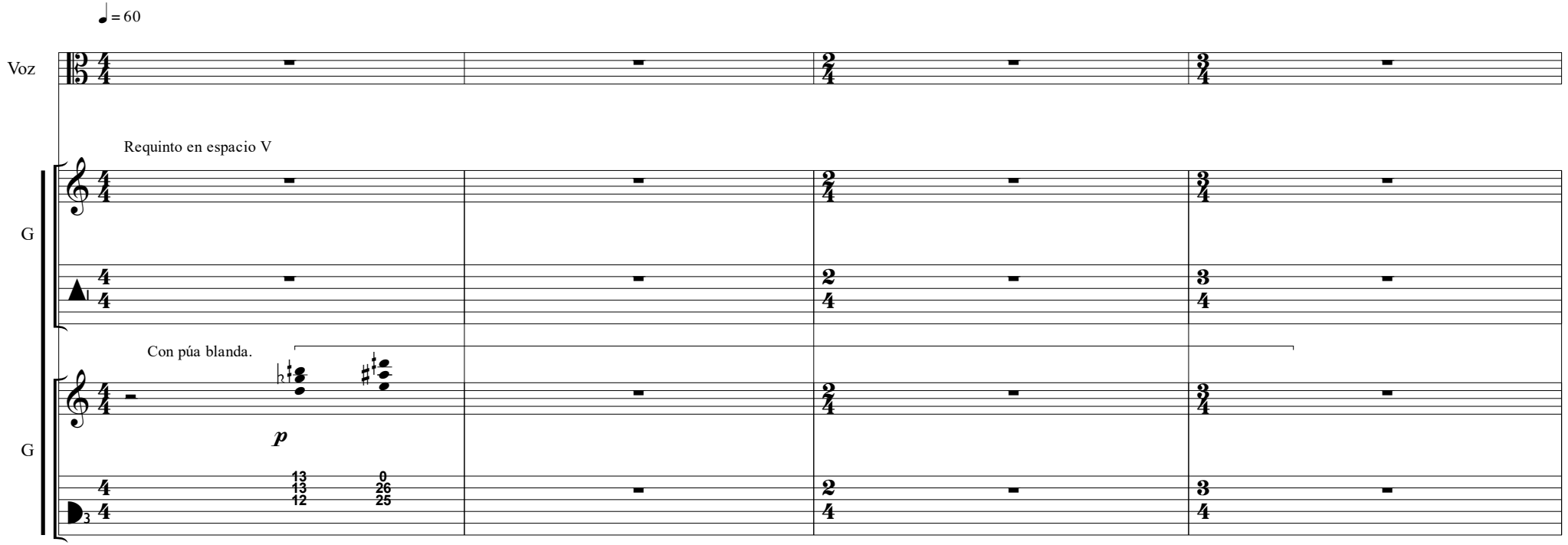
Voz y guitarra A1 con acotaciones de D3.

IV

Voz y guitarra A1 con acotaciones de D3

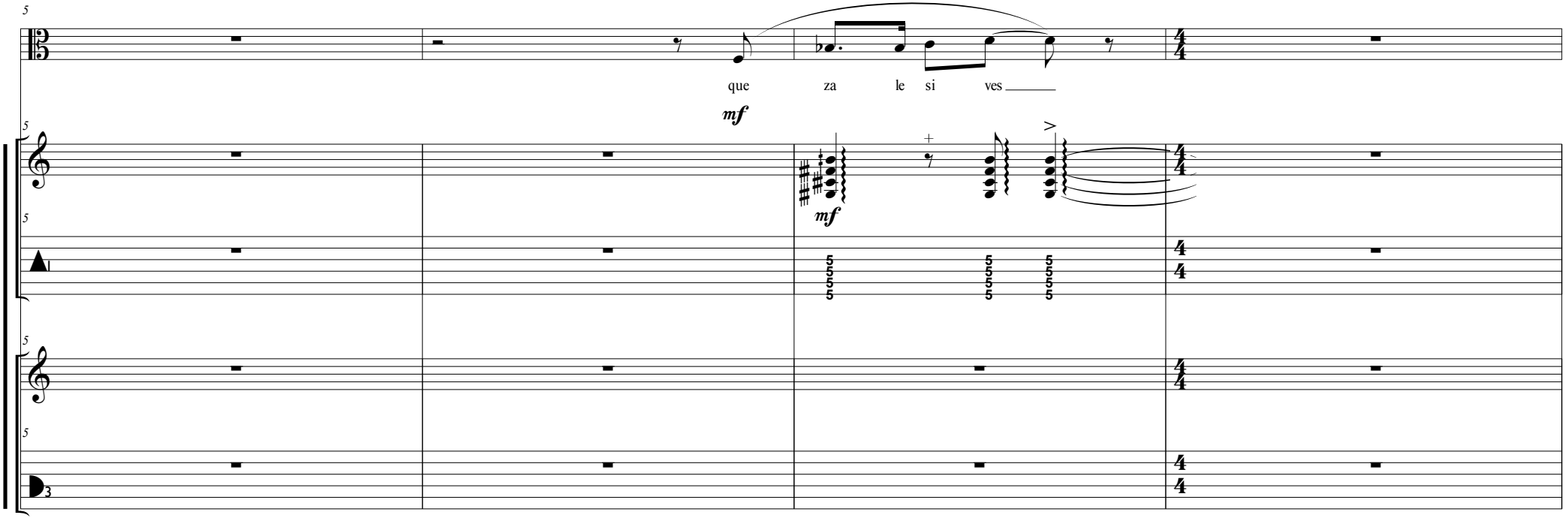
Sebastián Nabón

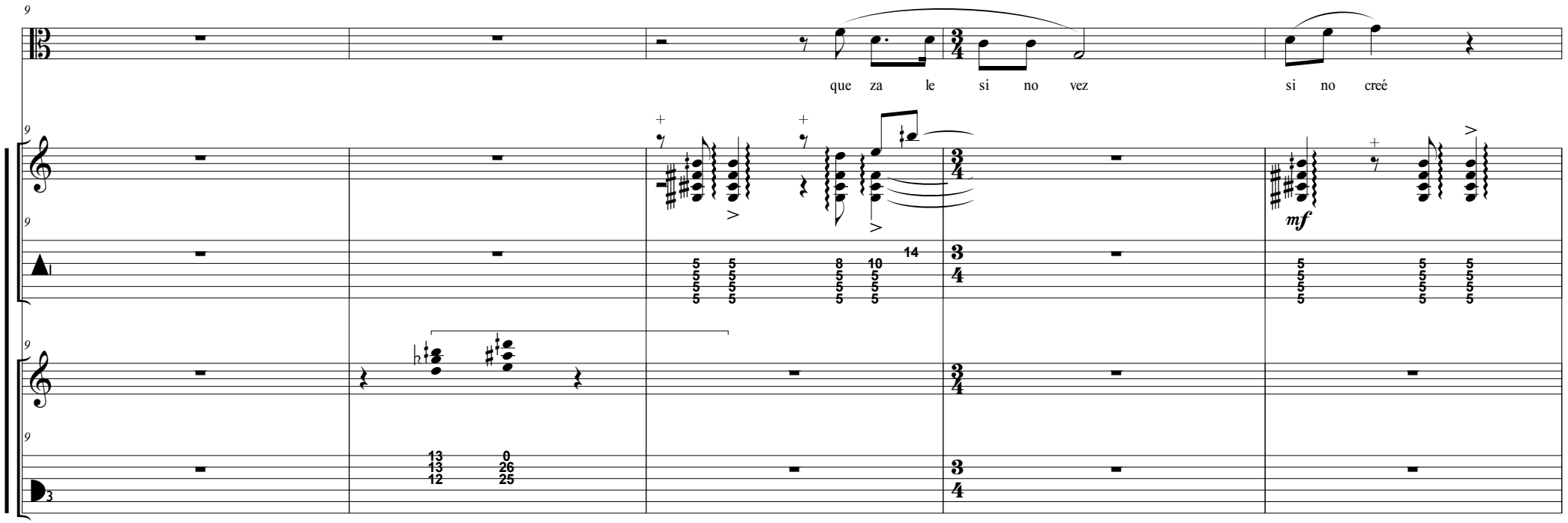
Durante esta canción D2 cambia a A4 y D4 cambia a A3.

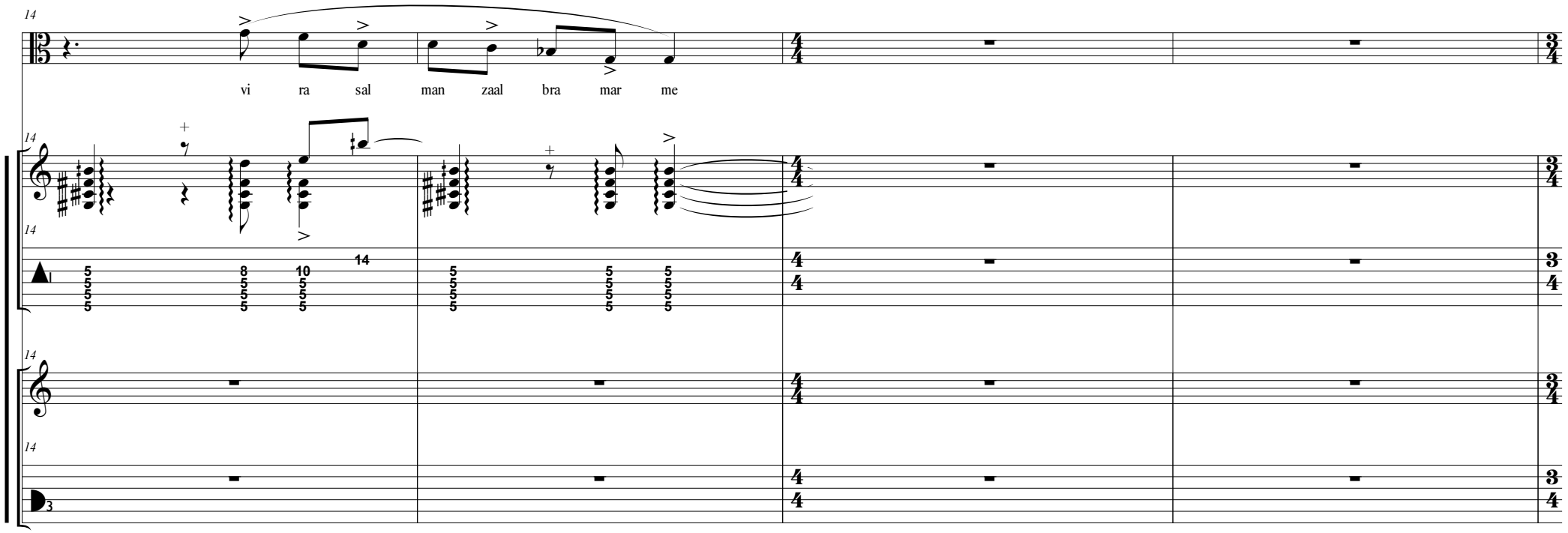


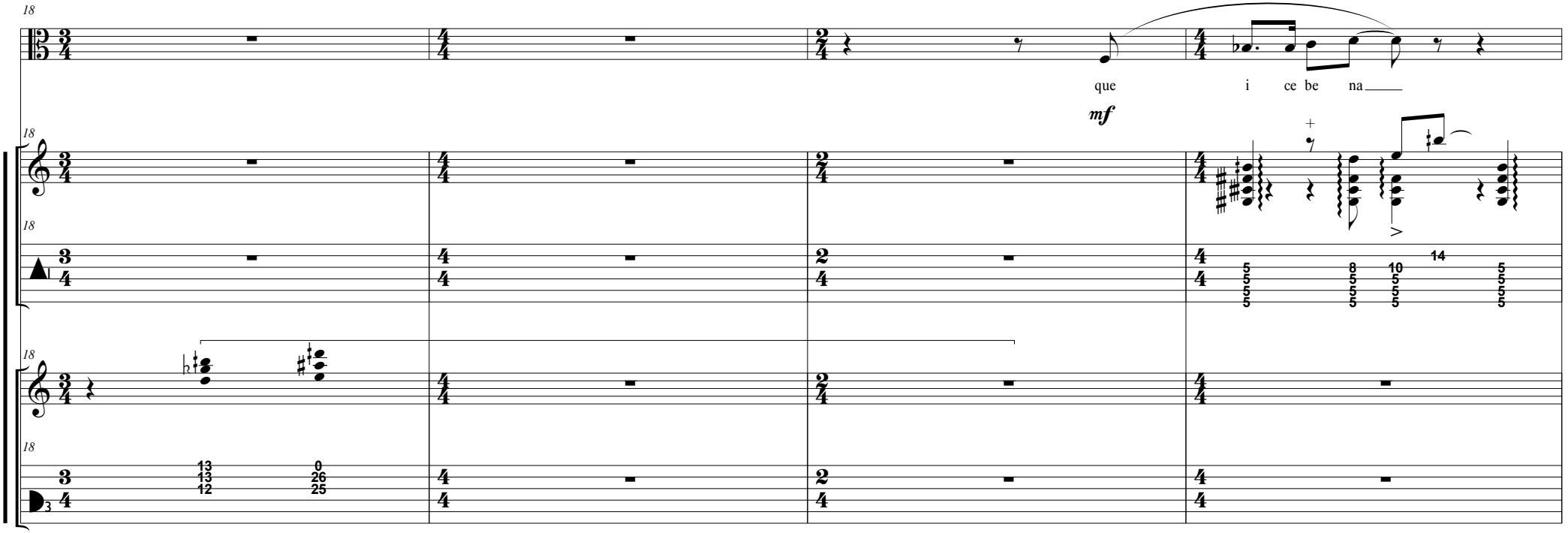
Improvisar melódica y armónicamente con el material, dentro de la ventana temporal aproximada indicada por la línea.
Siempre entre las dinámicas p y pp y densidad cronométrica alta.
Siempre con pulso perceptible.

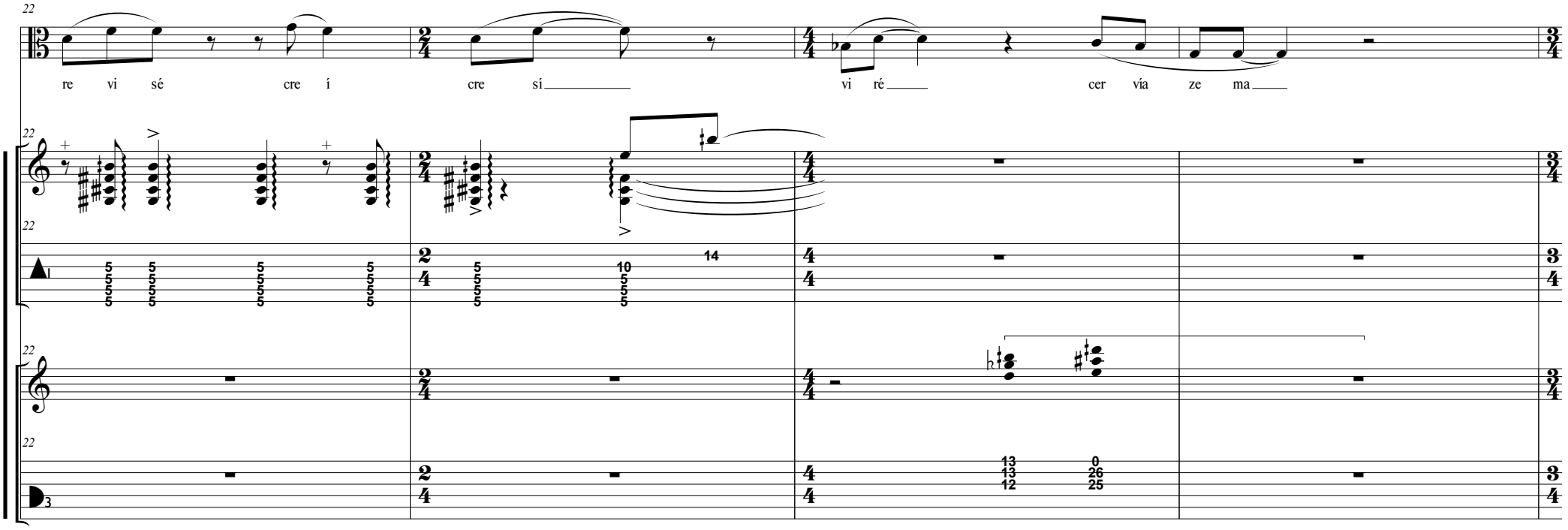
IV




que za le si no vez
si no creé
mf

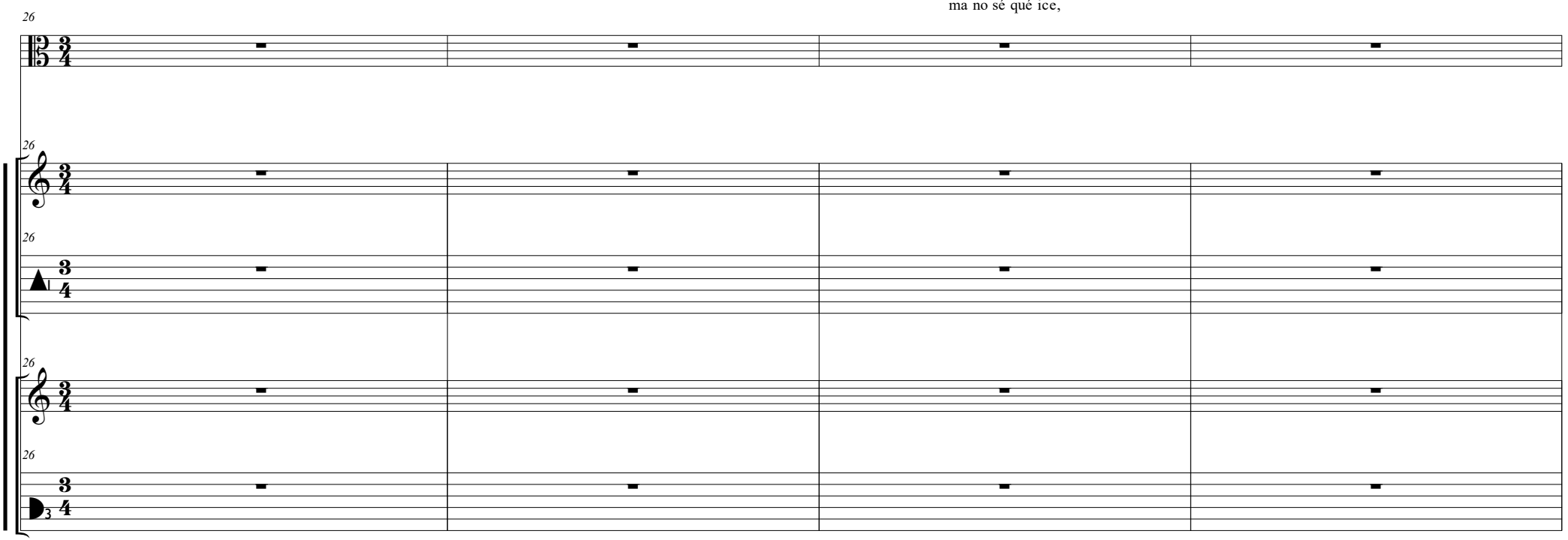

14
vi ra sal man zaal bra mar me
14
14
14
14
14
3


18
que i ce be na
mf
14


22
re vi sé cre í cre sí
vi ré cer vía ze ma
14
10
13
13
12
0
26
25

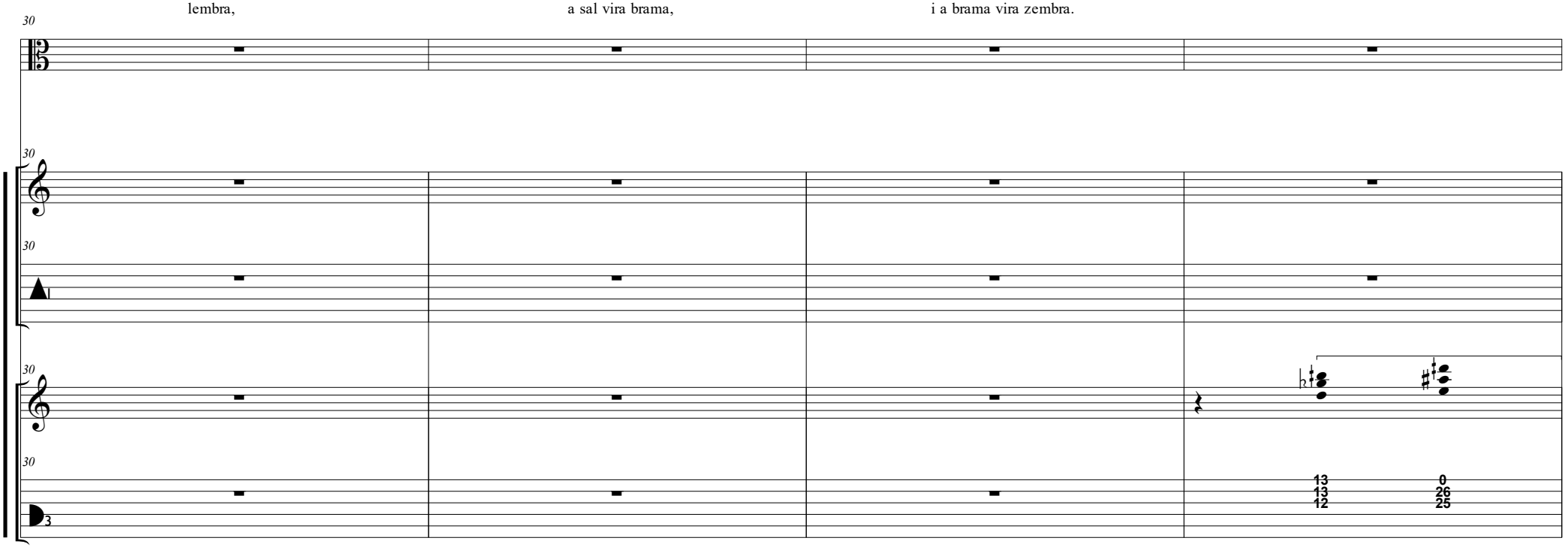
Recitado:

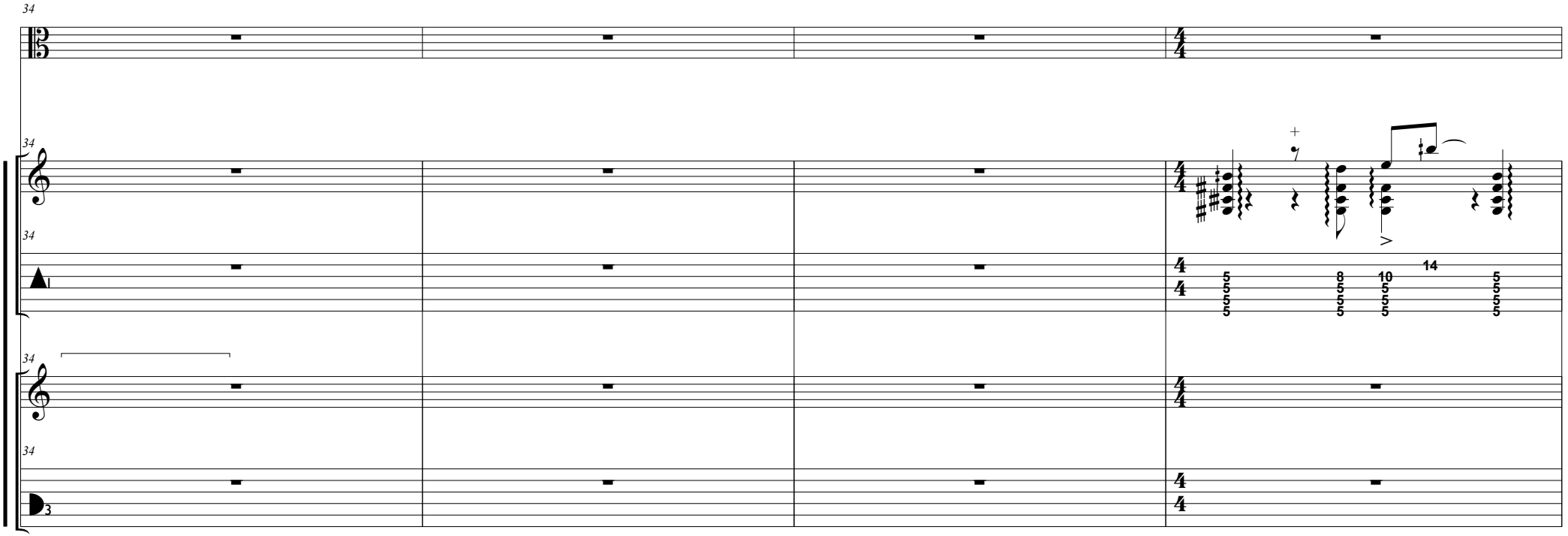
ma no sé qué ice,

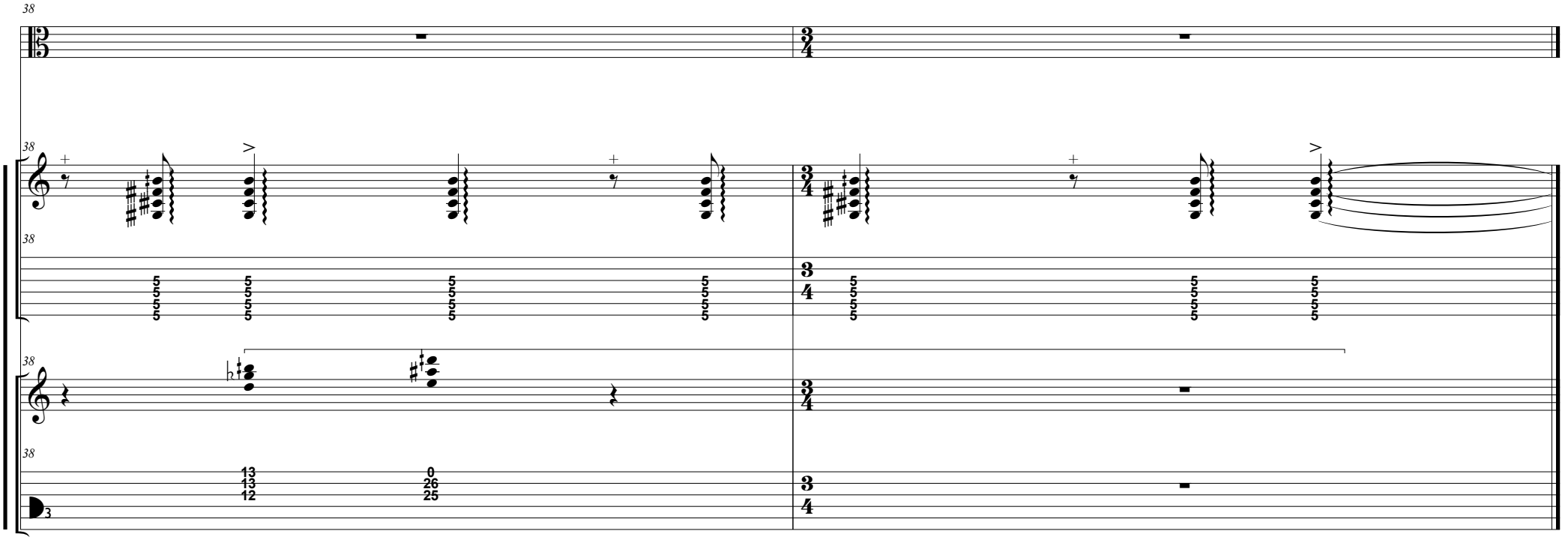


IV

lembra, a sal vira brama, i a brama vira zembra.




34
34
34
34
34
14


38
38
38
38
13
13
12
0
26
25
3

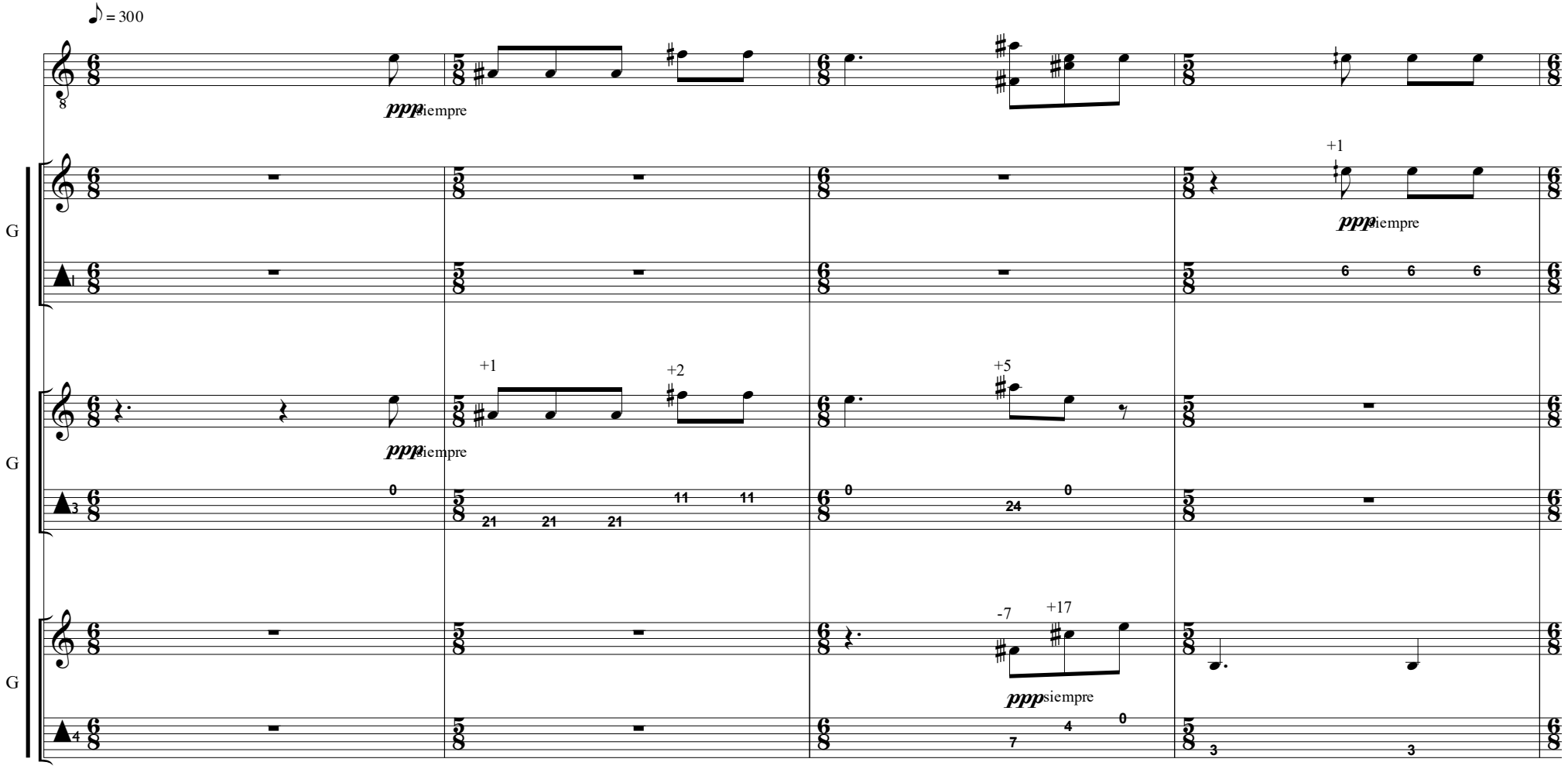
Trío A1 A3 A4

Tres guitarras con diapasones armónicos.

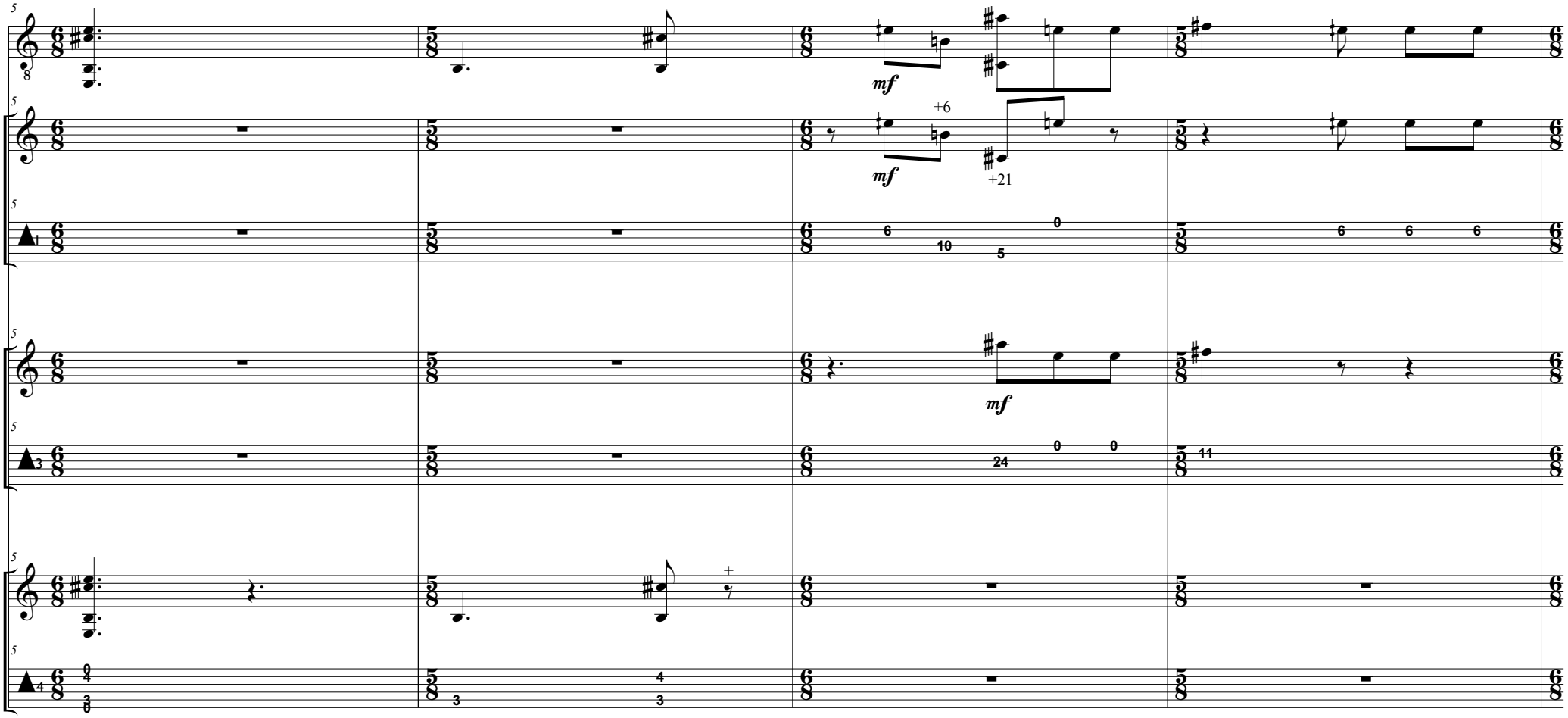
Trío A1 A3 A4

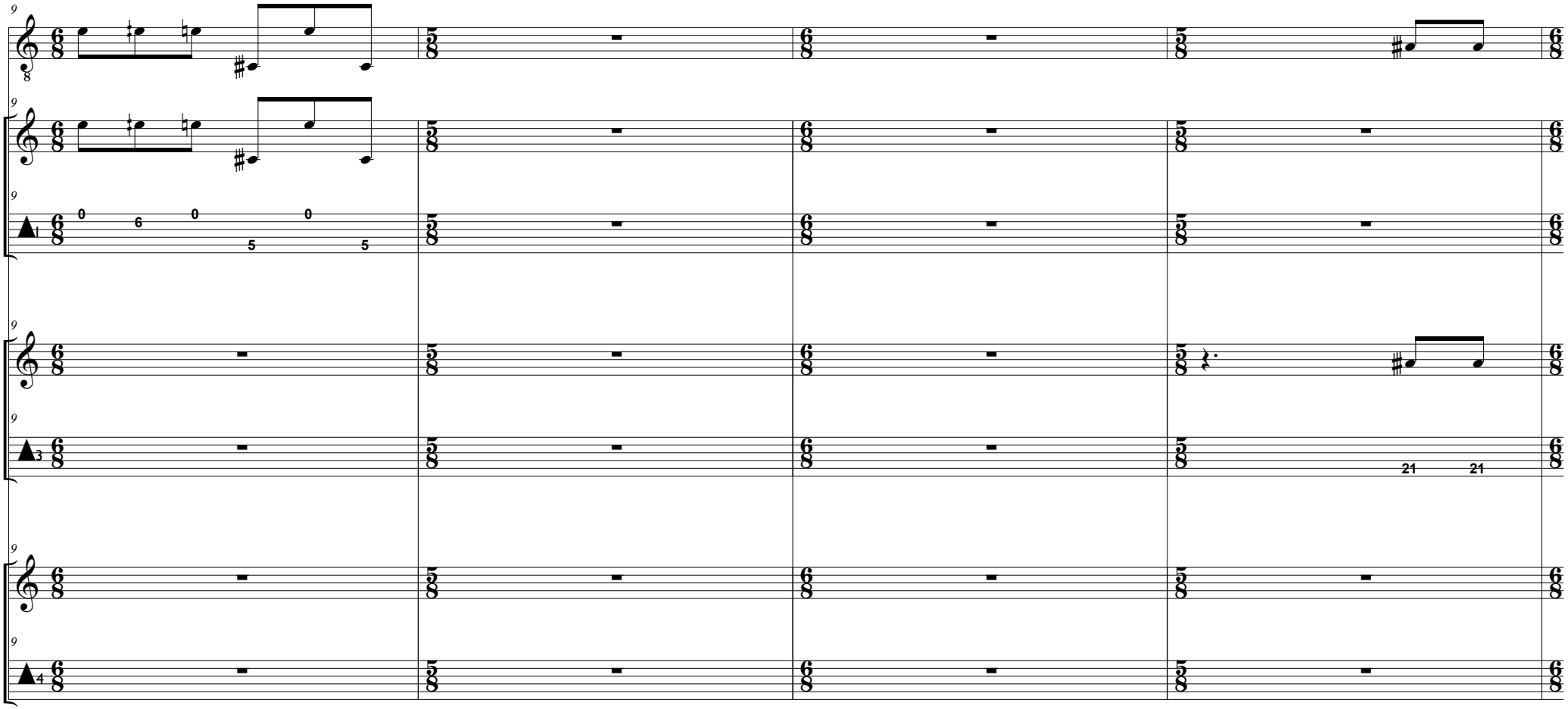
Tres guitarras con diapasones armónicos

Sebastián Nabón

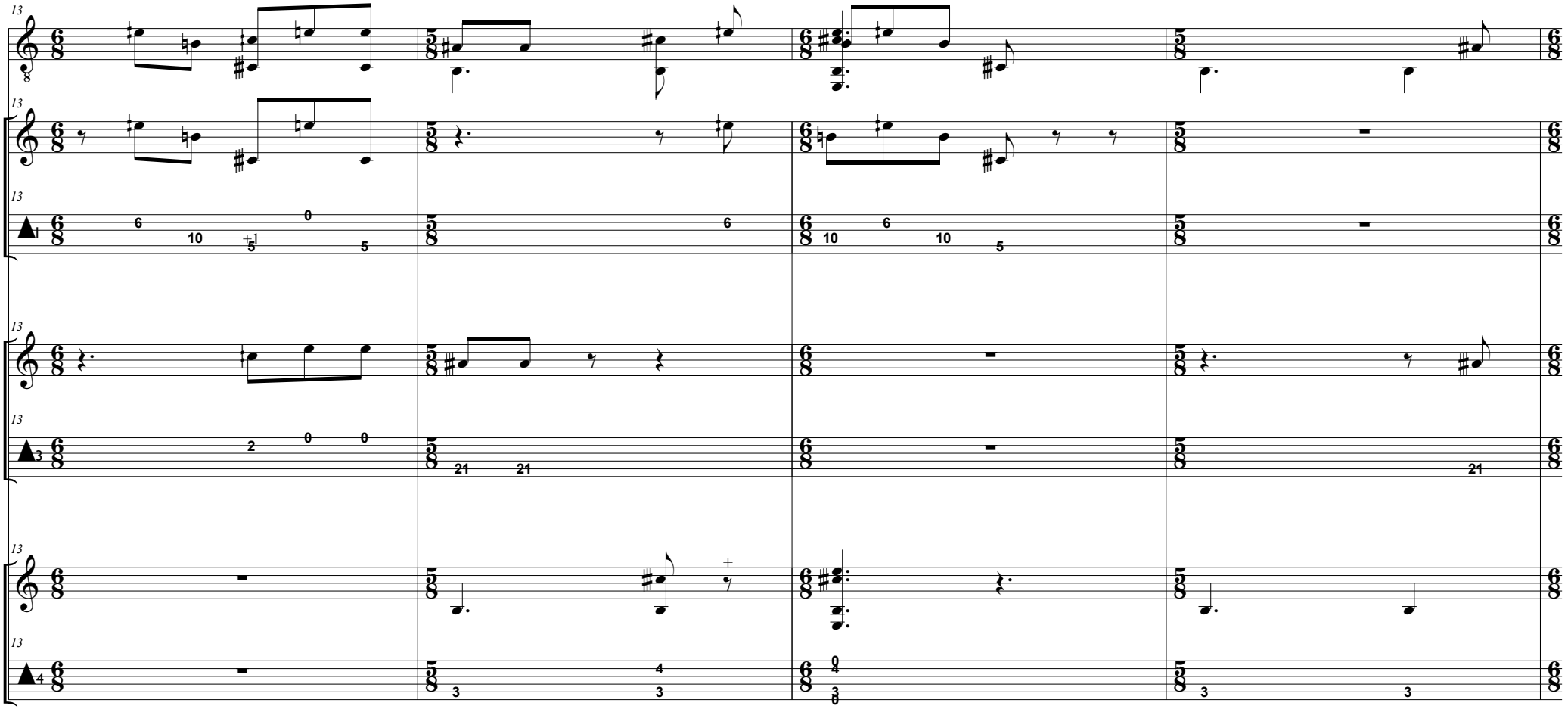


Trío A1 A3 A4

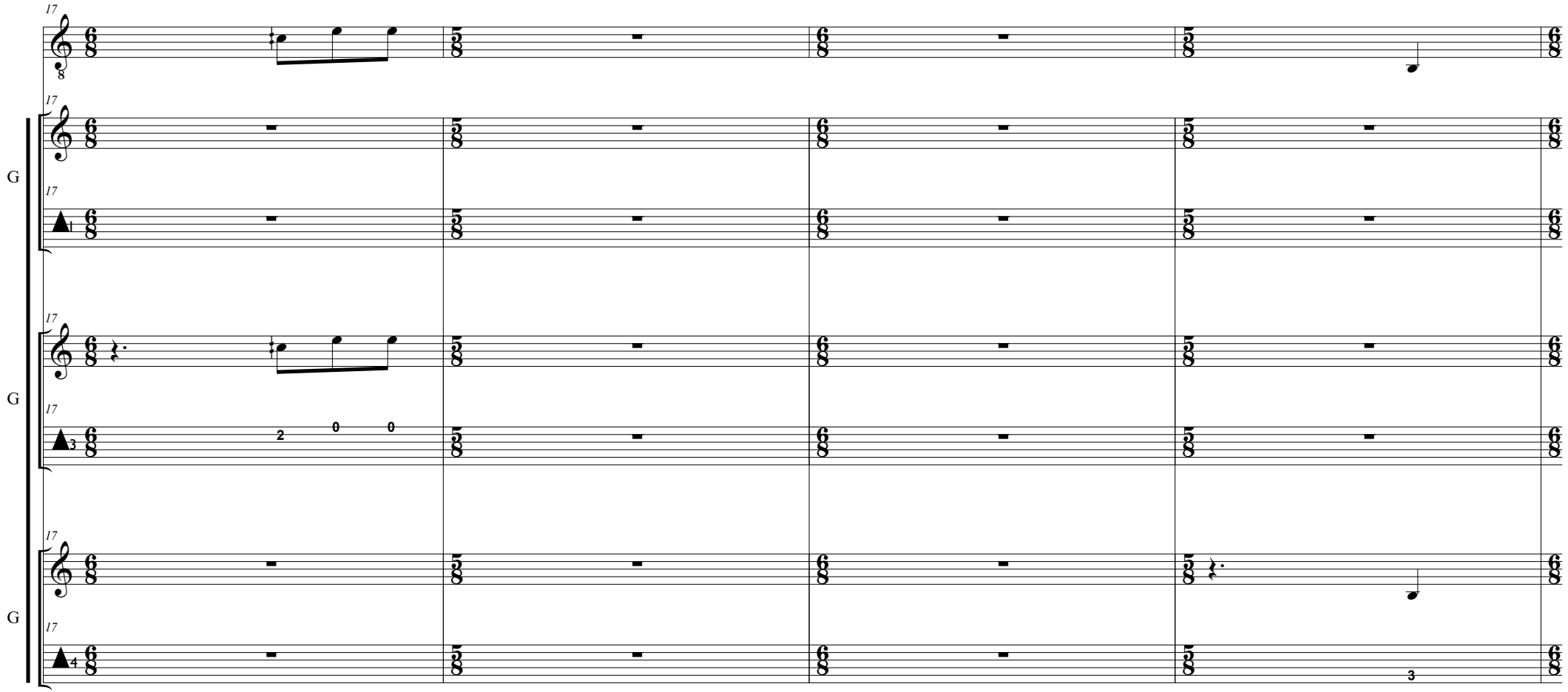



G
G
G

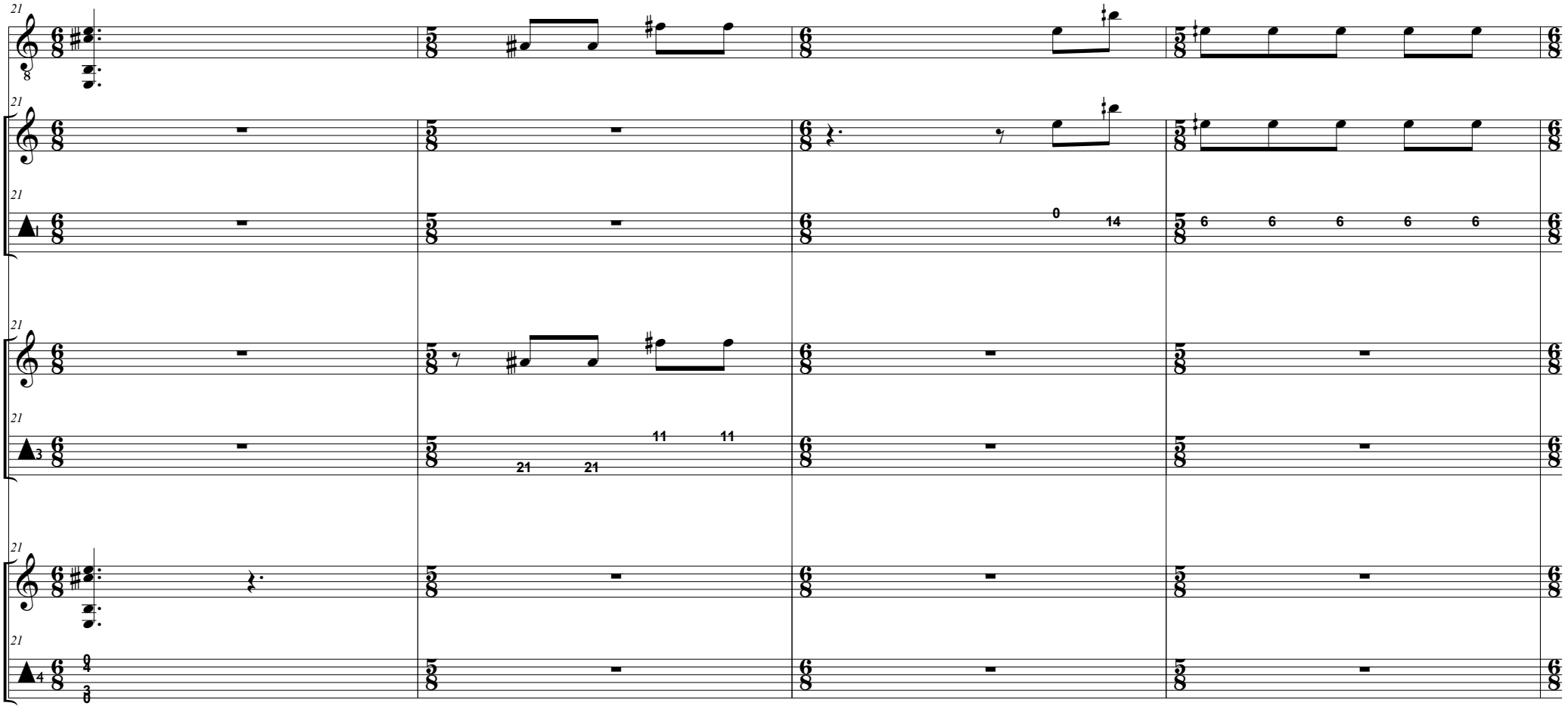
Trío A1 A3 A4

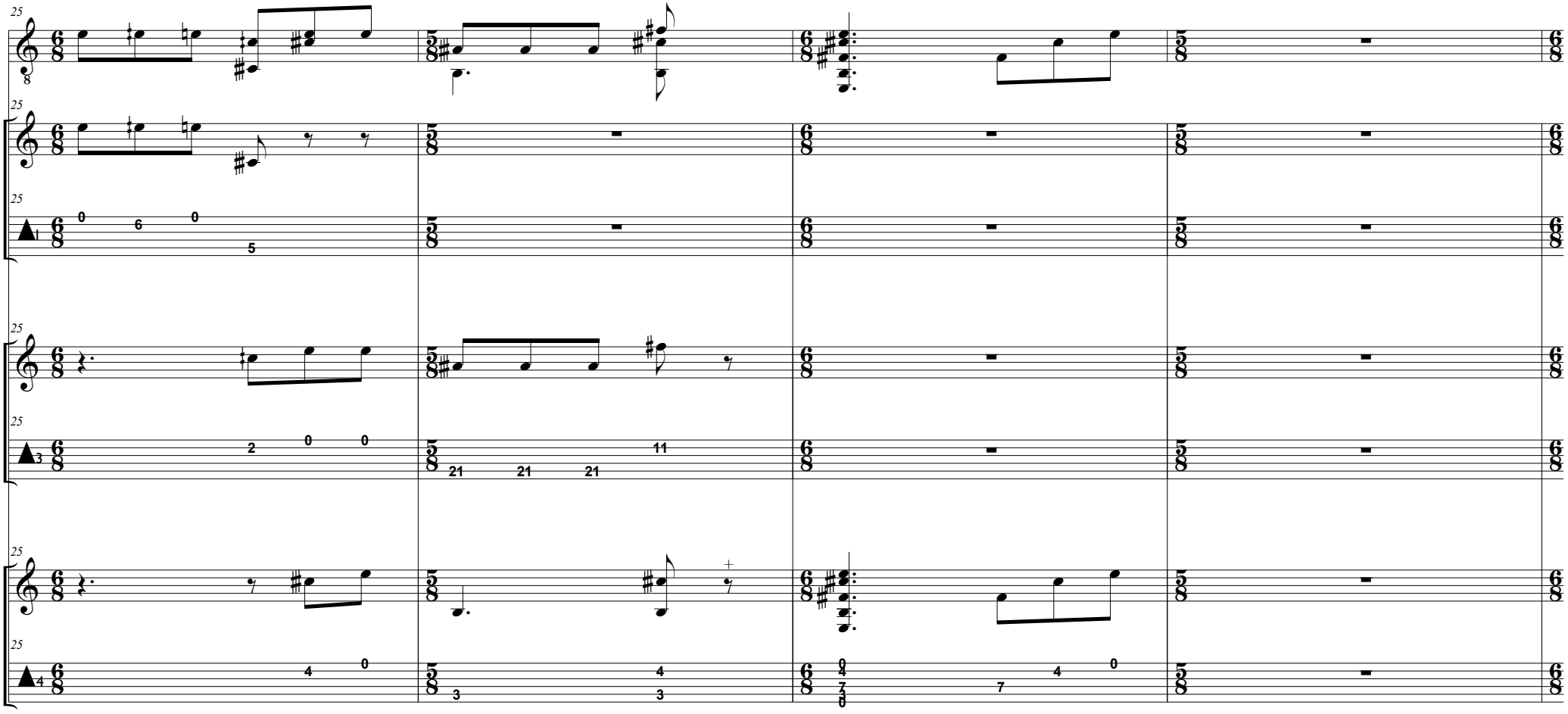


Trío A1 A3 A4

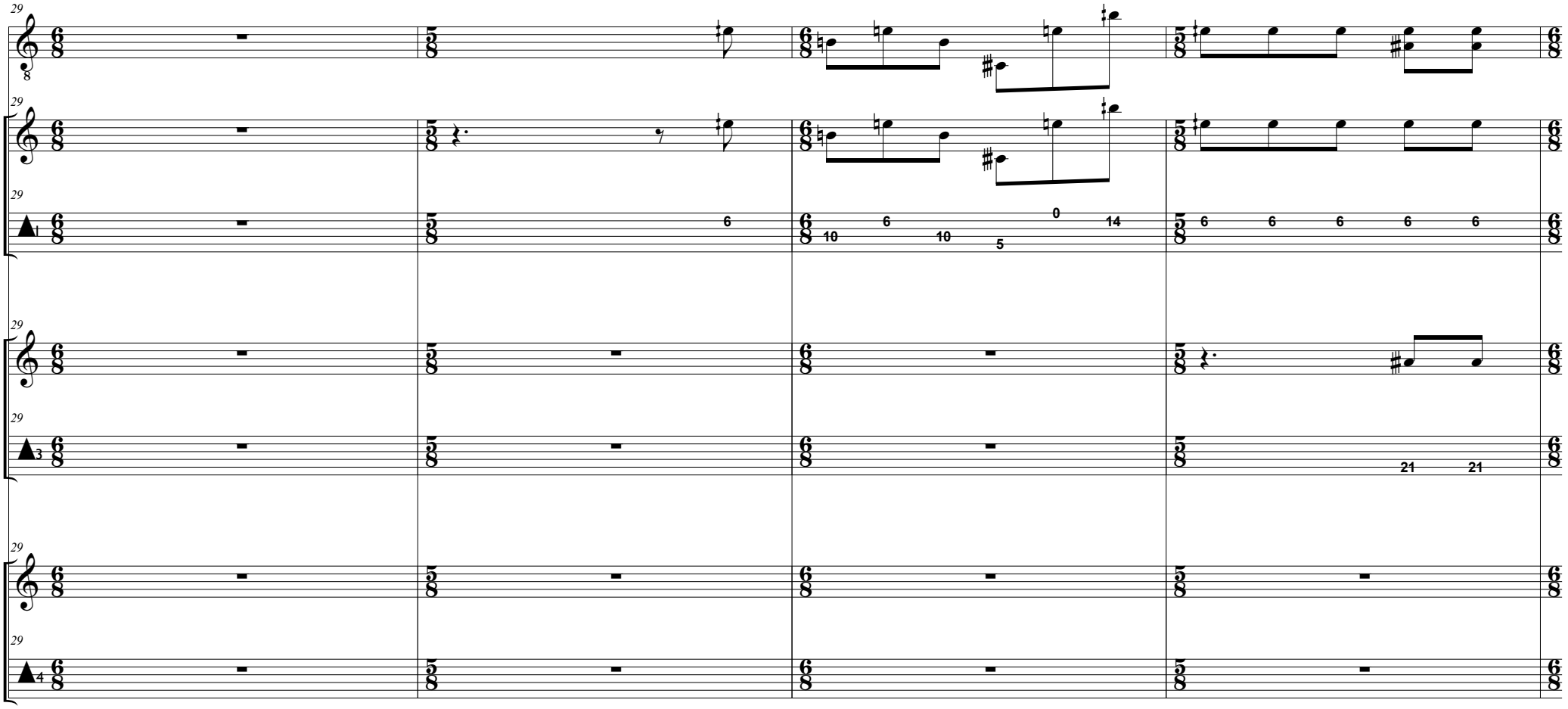


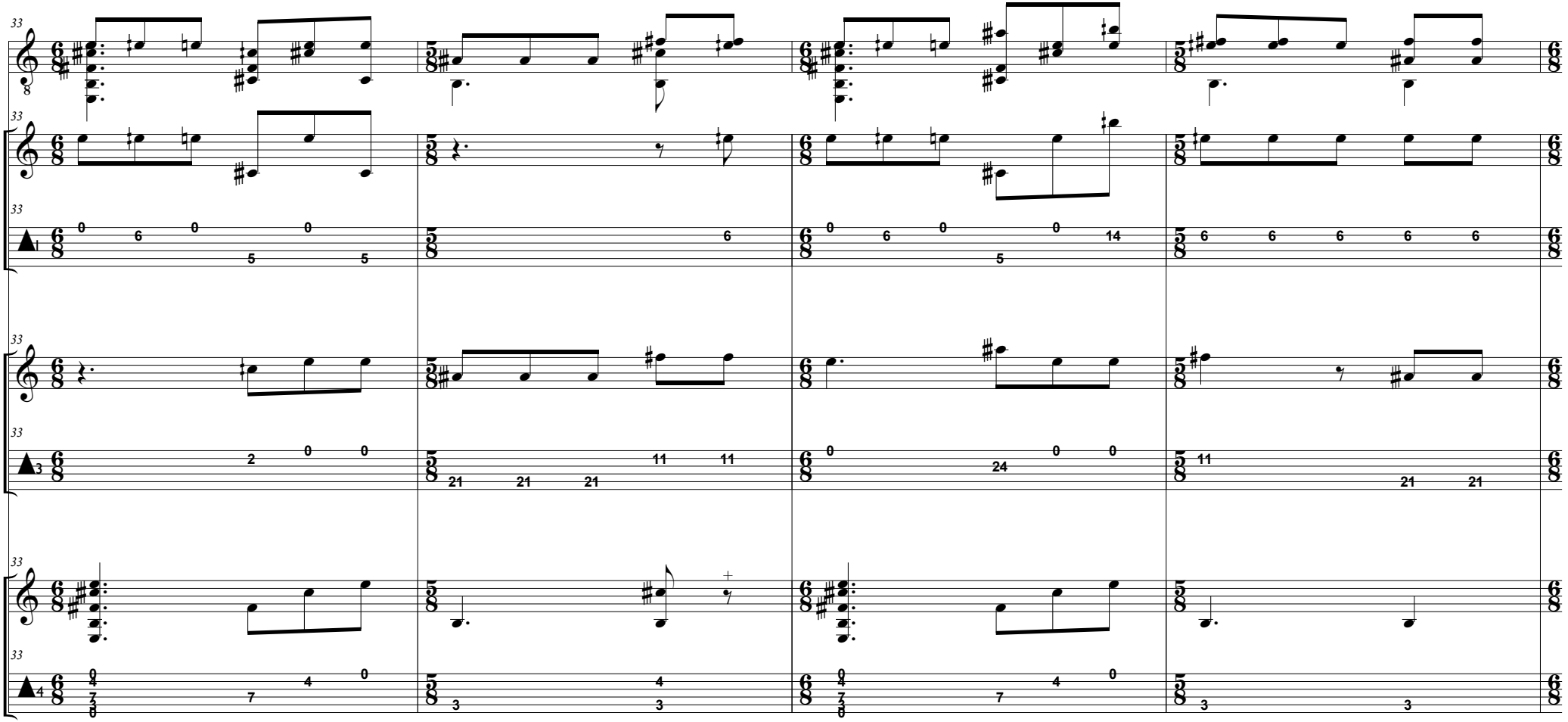
Trío A1 A3 A4



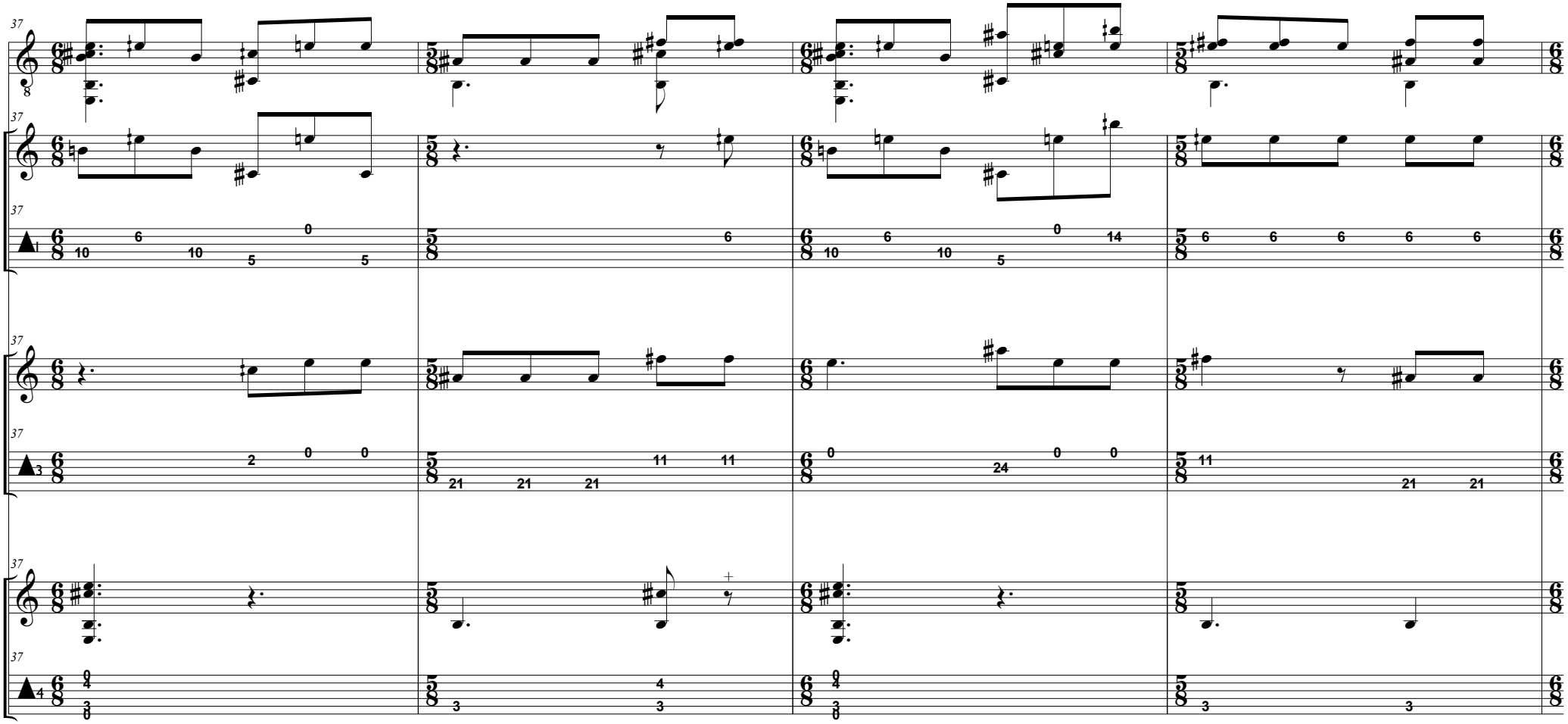

G
G
G

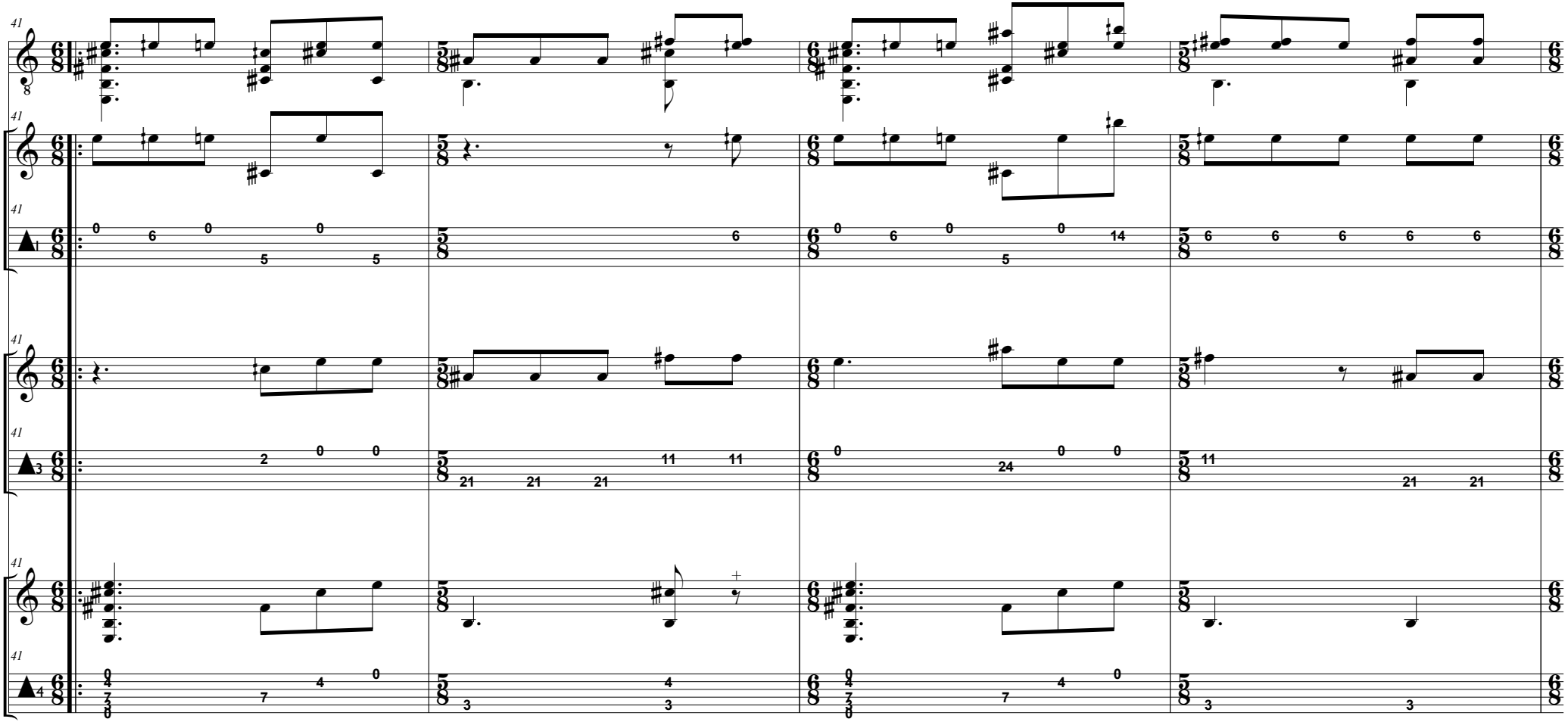
Trío A1 A3 A4



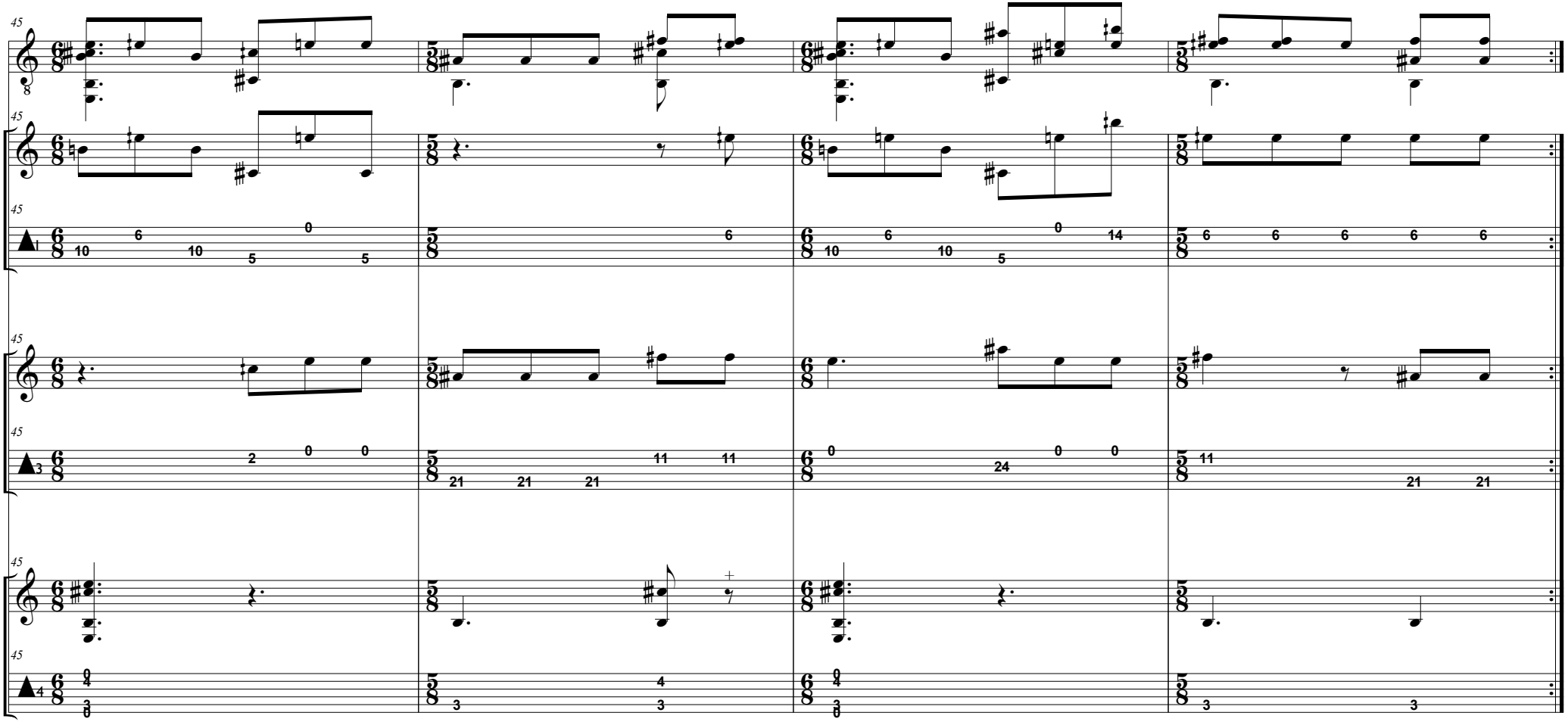

G
G
G

Trío A1 A3 A4




G
G
G

Trío A1 A3 A4



V

Voz y guitarra A3.

Canción V.

Voz dicha, explicando poéticamente.

55´ Cantando um idioma
que todes intende

22´ Contan i dotan
um doma
que tende dente

24´ No anotan ondo
atan deso

13´ niente

3´ niente

18´ En mí amo
dotes de um canto ido

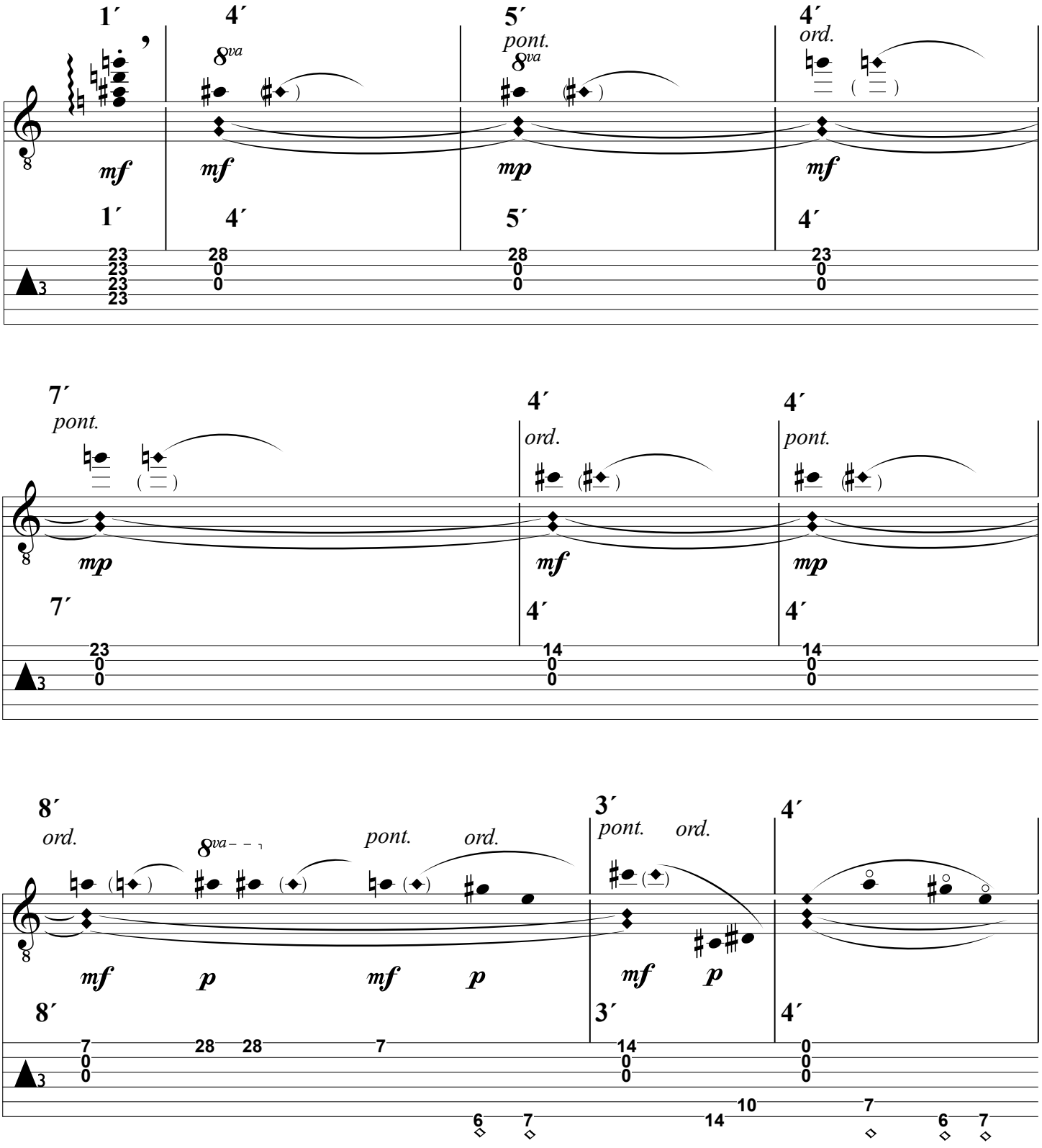
12´ *Acorde*

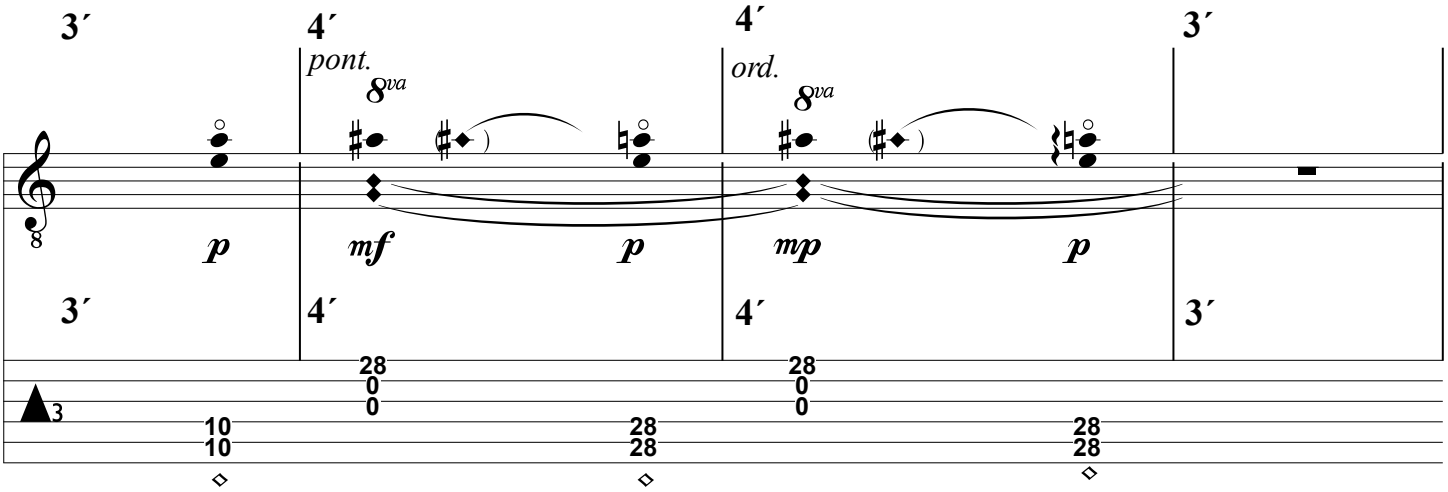
mas tendi u o ido

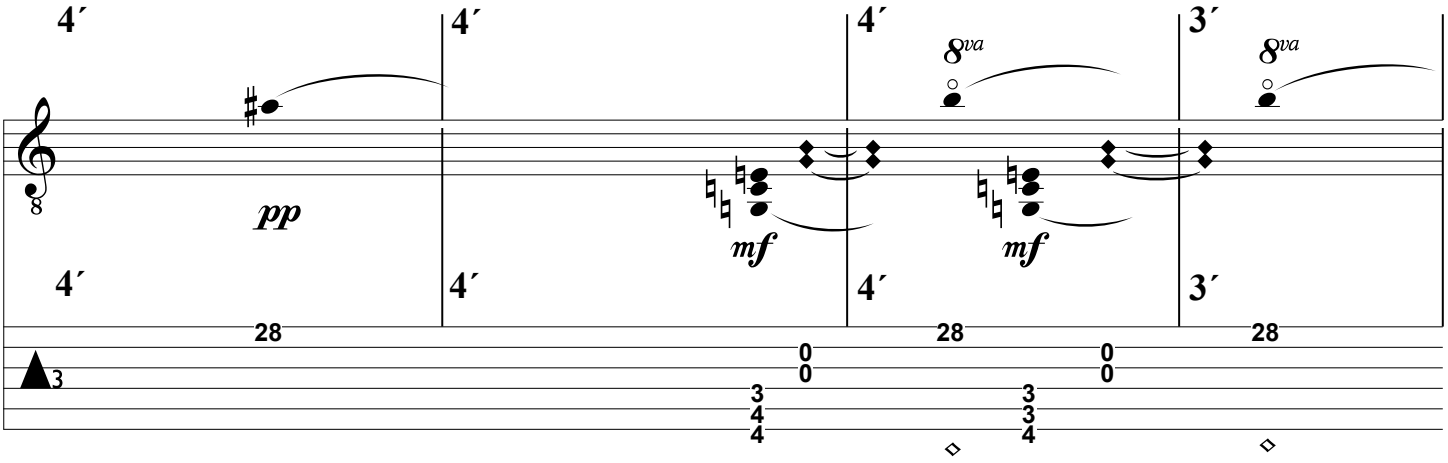
48´ denso oí

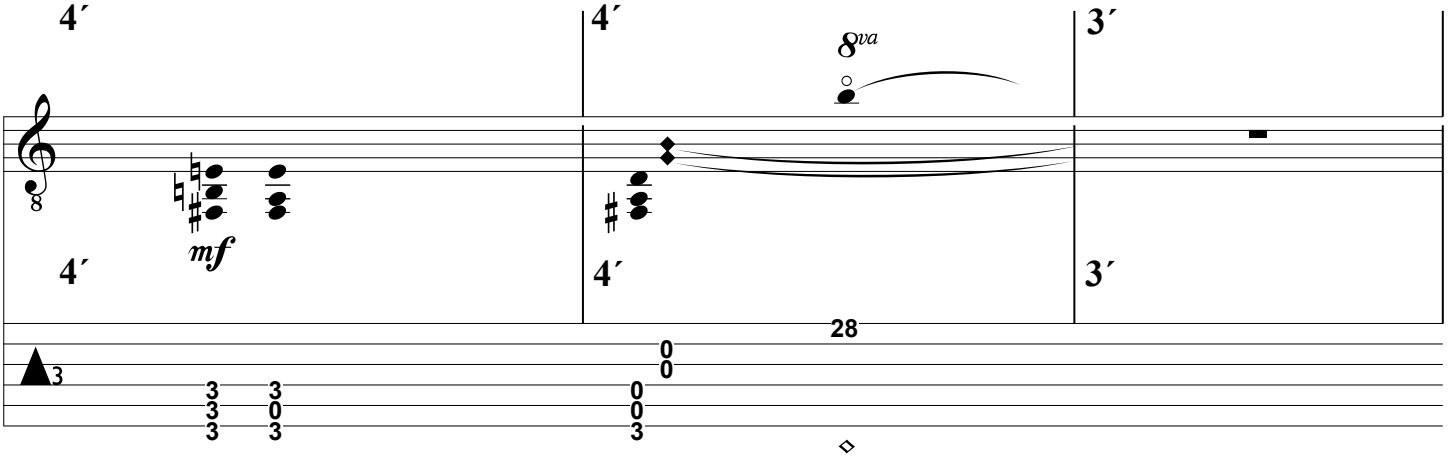
11´ i canto

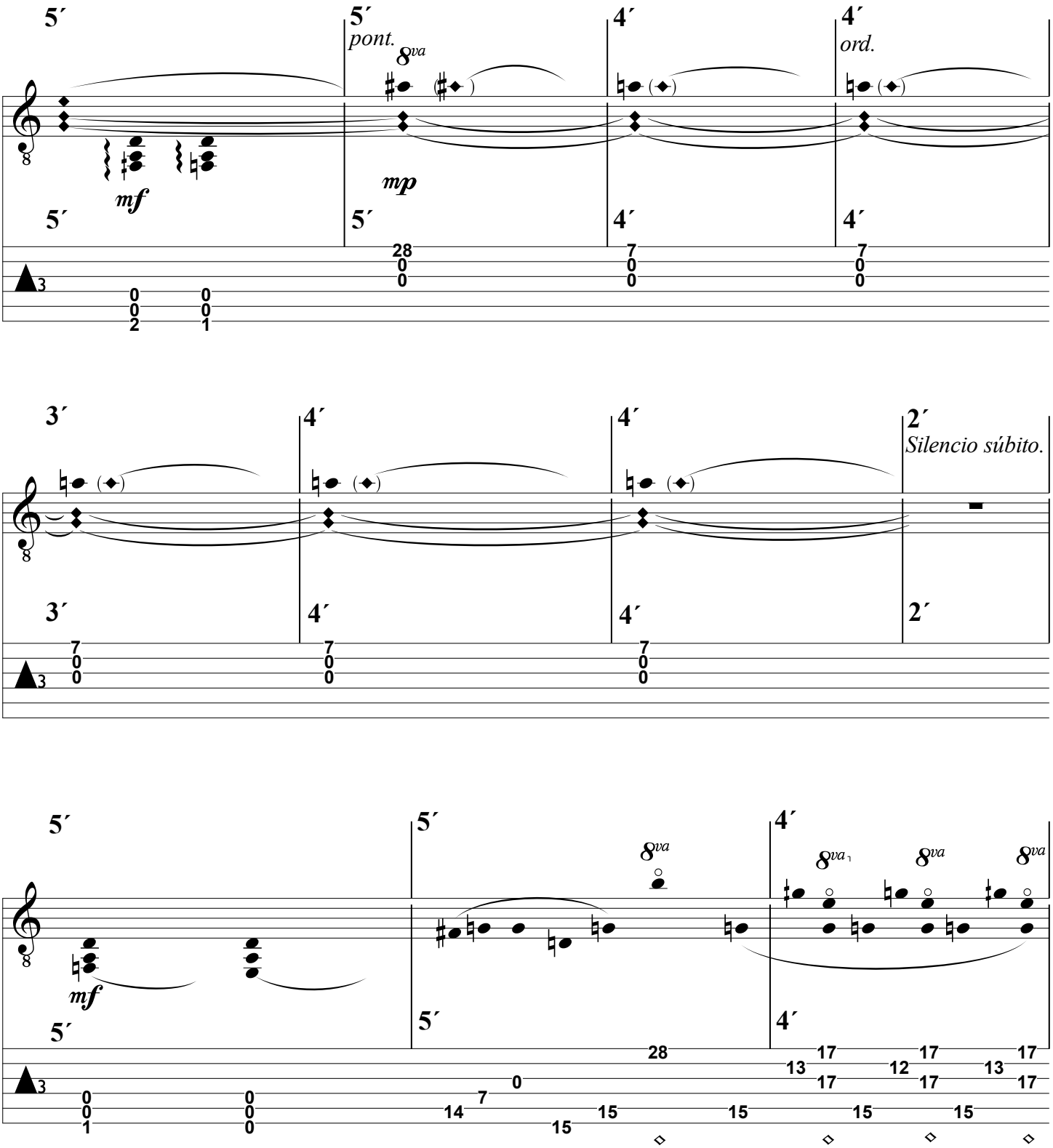
Sebastián Nabón.

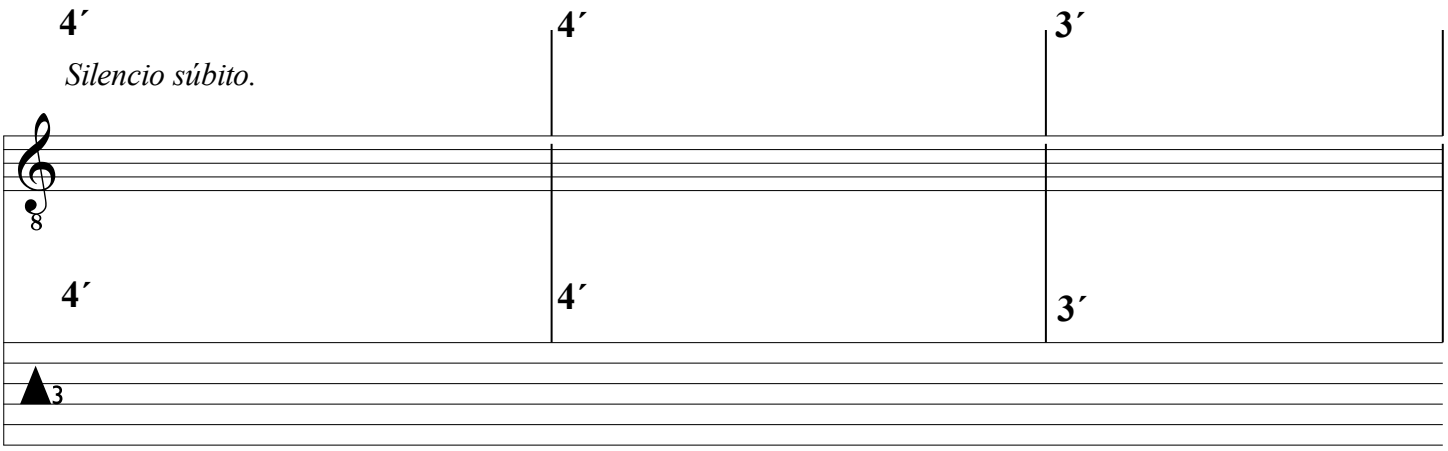


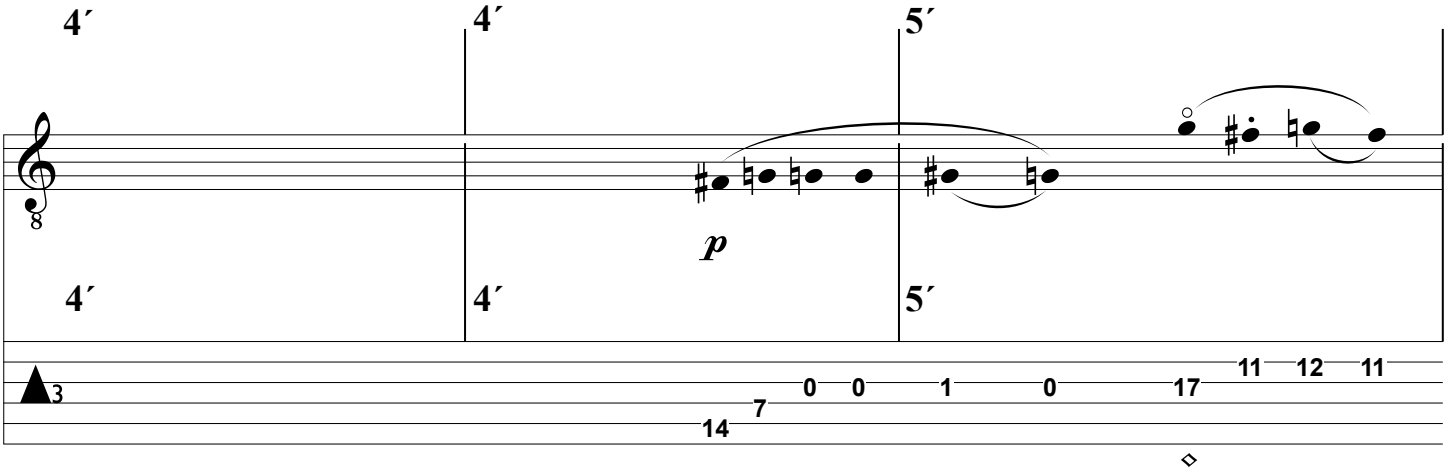

3′
4′
pont.
8va
ord.
8va
3′
p
mf
p
mp
p
3′
4′
4′
3′
28
0
0
10
10
28
28
28
28
28
3

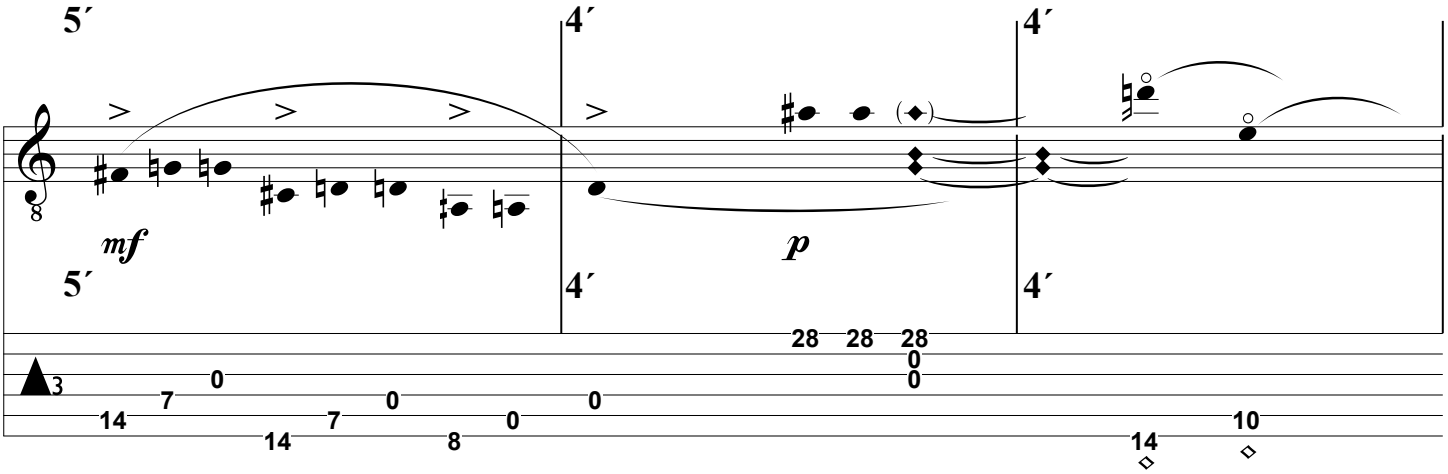

4′
4′
4′
8va
3′
8va
pp
mf
mf
4′
4′
4′
3′
28
28
28
0
0
0
0
3
4
4
3
3
4
3

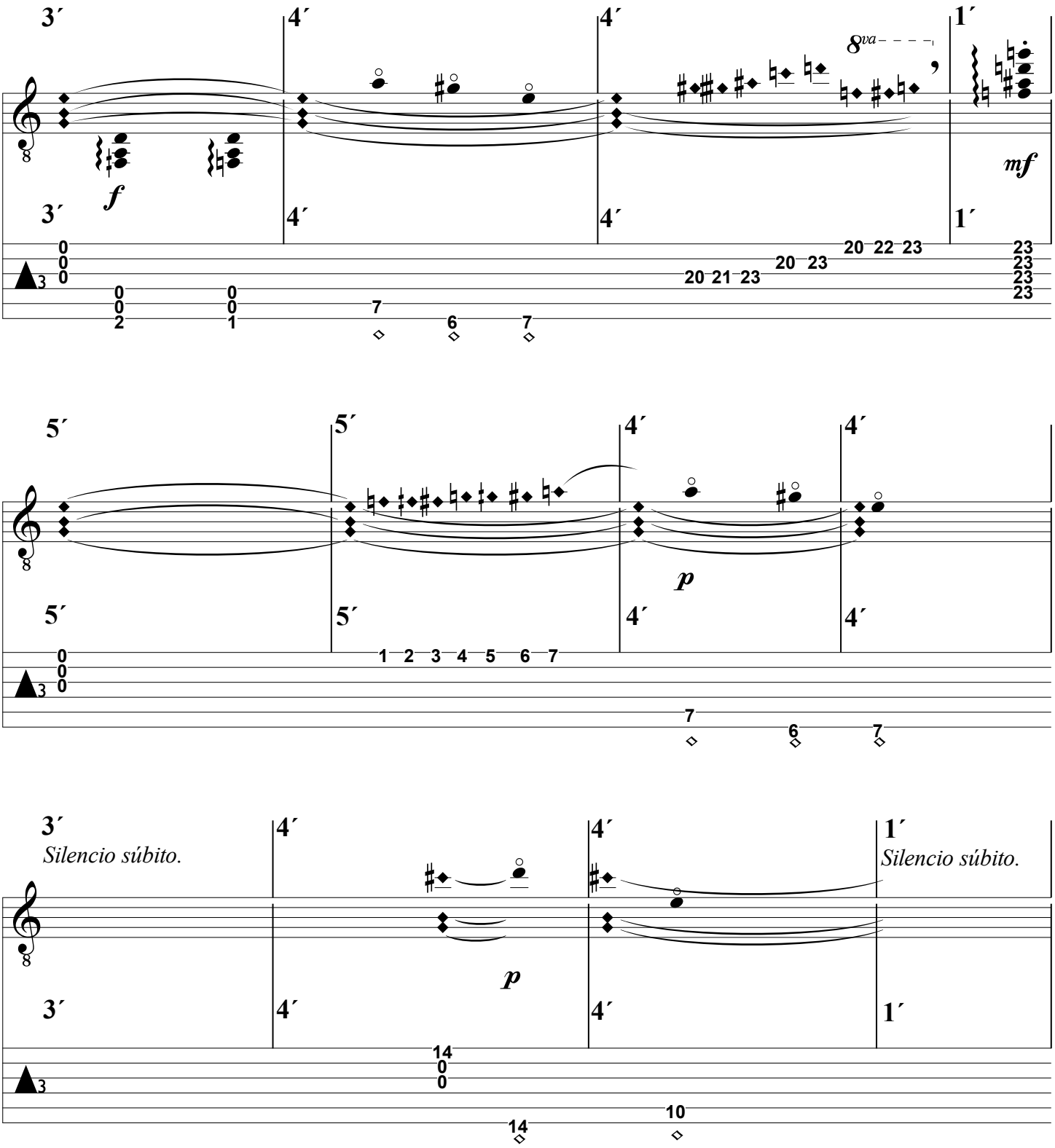

4′
4′
8va
3′
mf
4′
4′
3′
28
0
0
3
3
3
3
0
3
0
0
3

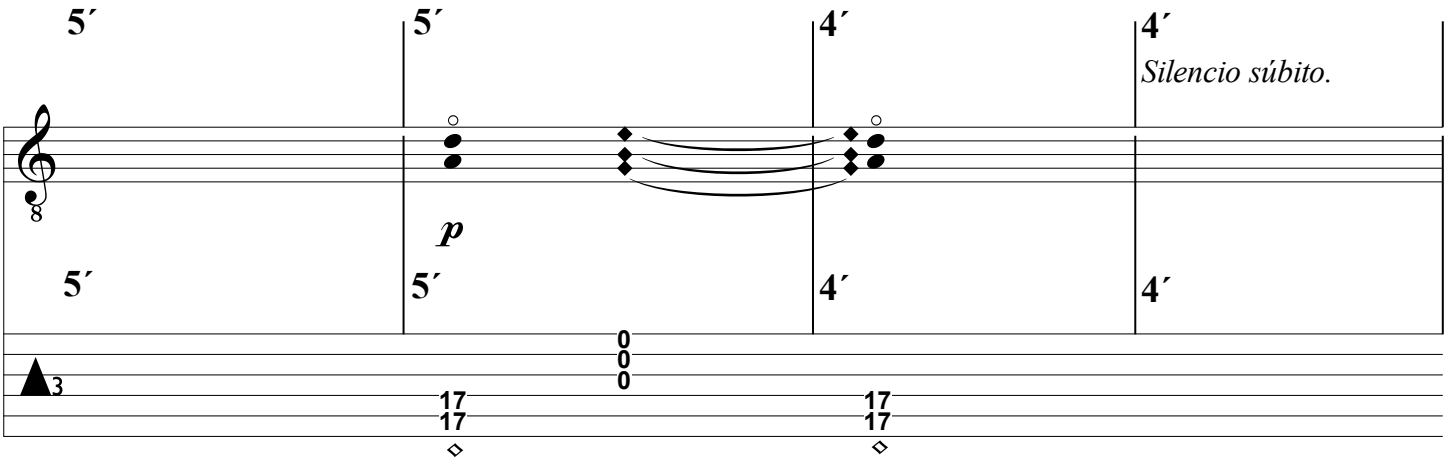

5´
5´
pont.
8va
4´
4´
ord.
mf
mp
5´
5´
4´
4´
3´
4´
4´
2´
Silencio súbito.
3´
4´
4´
2´
5´
5´
8va
4´
8va
8va
8va
mf
5´
5´
4´

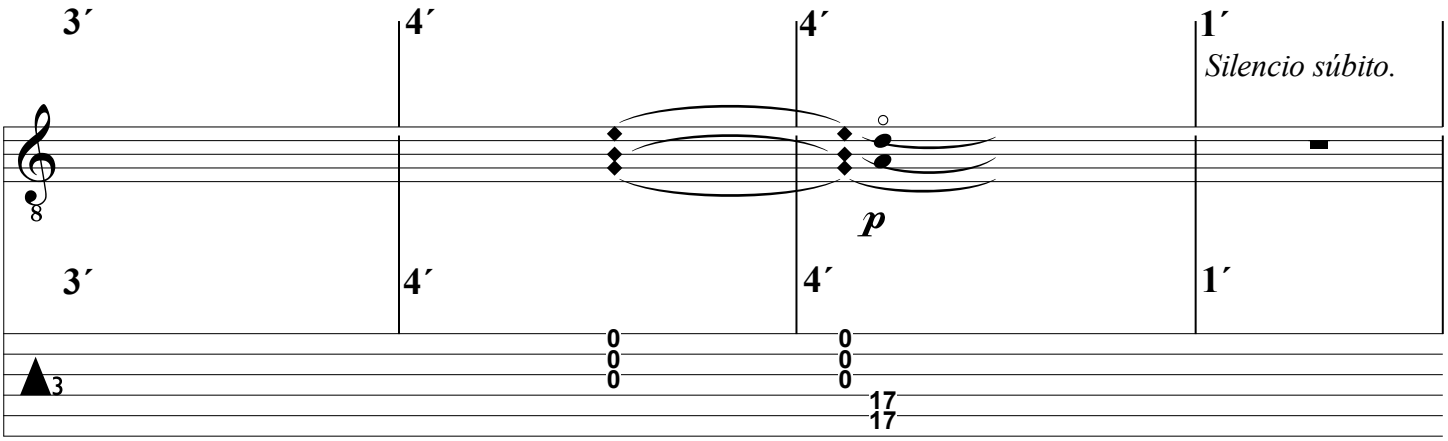

4′
Silencio súbito.
4′
4′
3′
4′
4′
3′
3

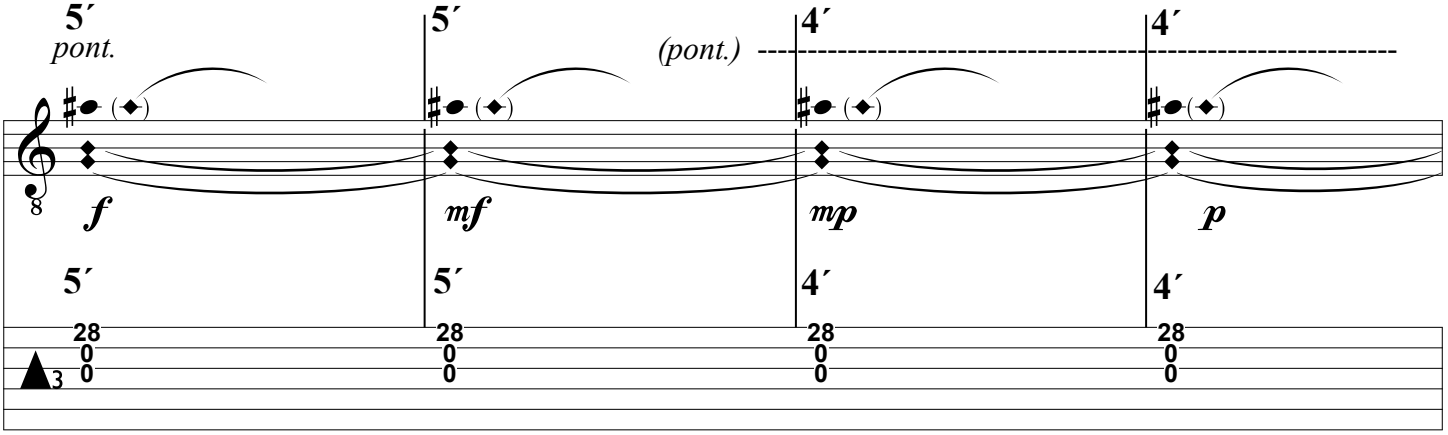

4′
4′
5′
p
4′
4′
5′
3
14
7
0
0
1
0
17
11
12
11

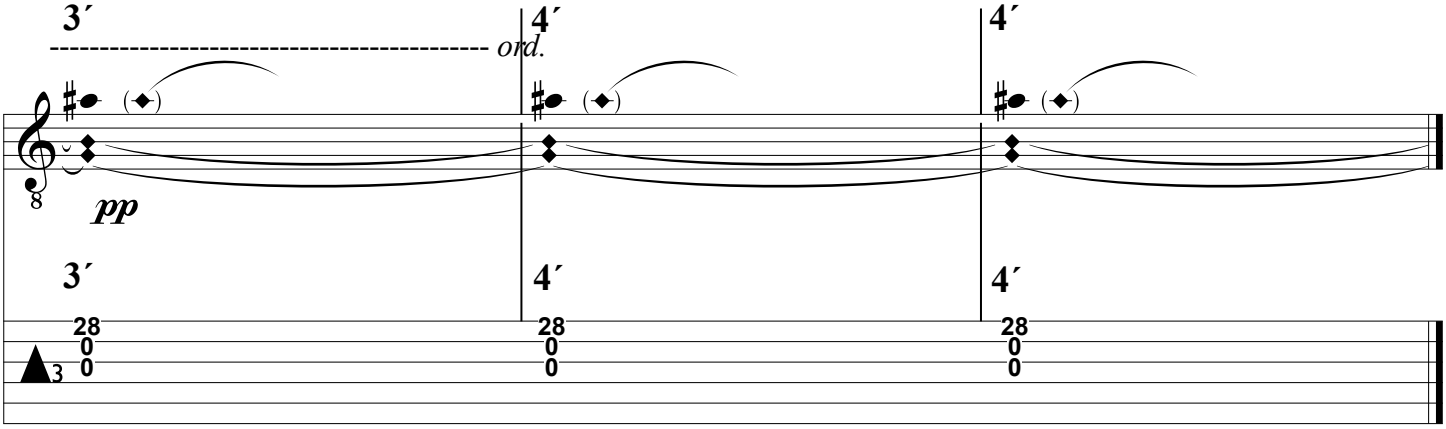

5′
4′
4′
mf
p
5′
4′
4′
3
14
7
0
14
7
0
8
0
0
28
28
28
0
0
14
10


3´
4´
4´
1´
8va
f
mf
5´
5´
4´
4´
p
3´
4´
4´
1´
Silencio súbito.
Silencio súbito.
p


5´
5´
4´
4´
Silencio súbito.
p
5´
5´
4´
4´
0
0
0
3
17
17
17
17


3´
4´
4´
1´
Silencio súbito.
p
3´
4´
4´
1´
0
0
0
0
0
0
3
17
17


5´
pont.
5´
(pont.)
4´
4´
f
mf
mp
p
5´
5´
4´
4´
28
0
0
3


3´
4´
4´
ord.
pp
3´
4´
4´
28
0
0
3

VI

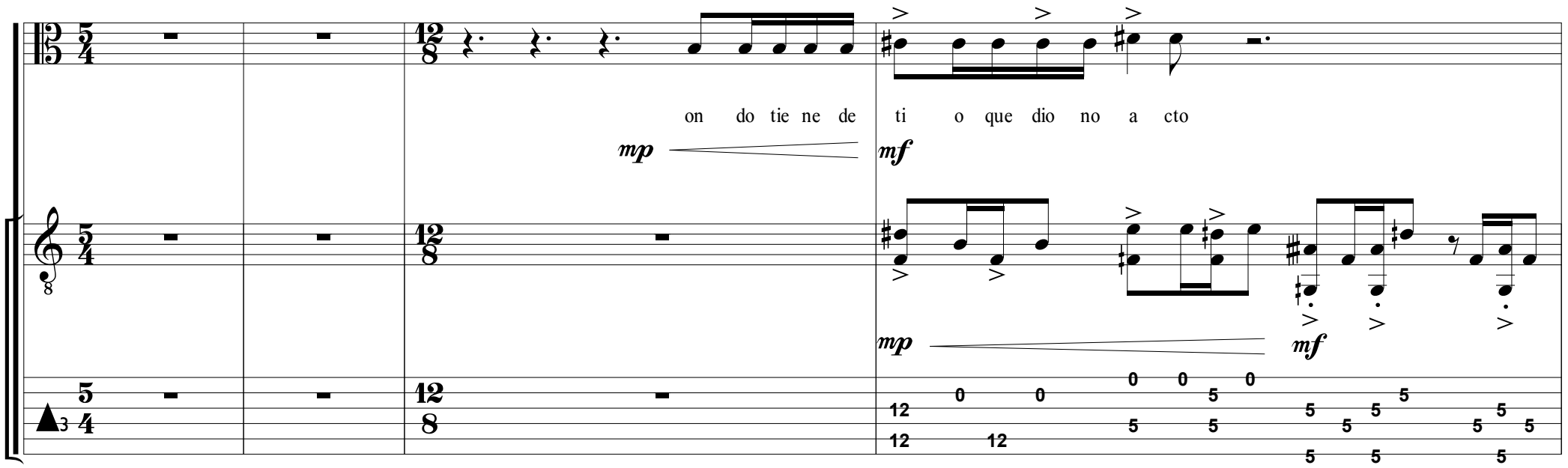
Voz y guitarra con diapasón A3.

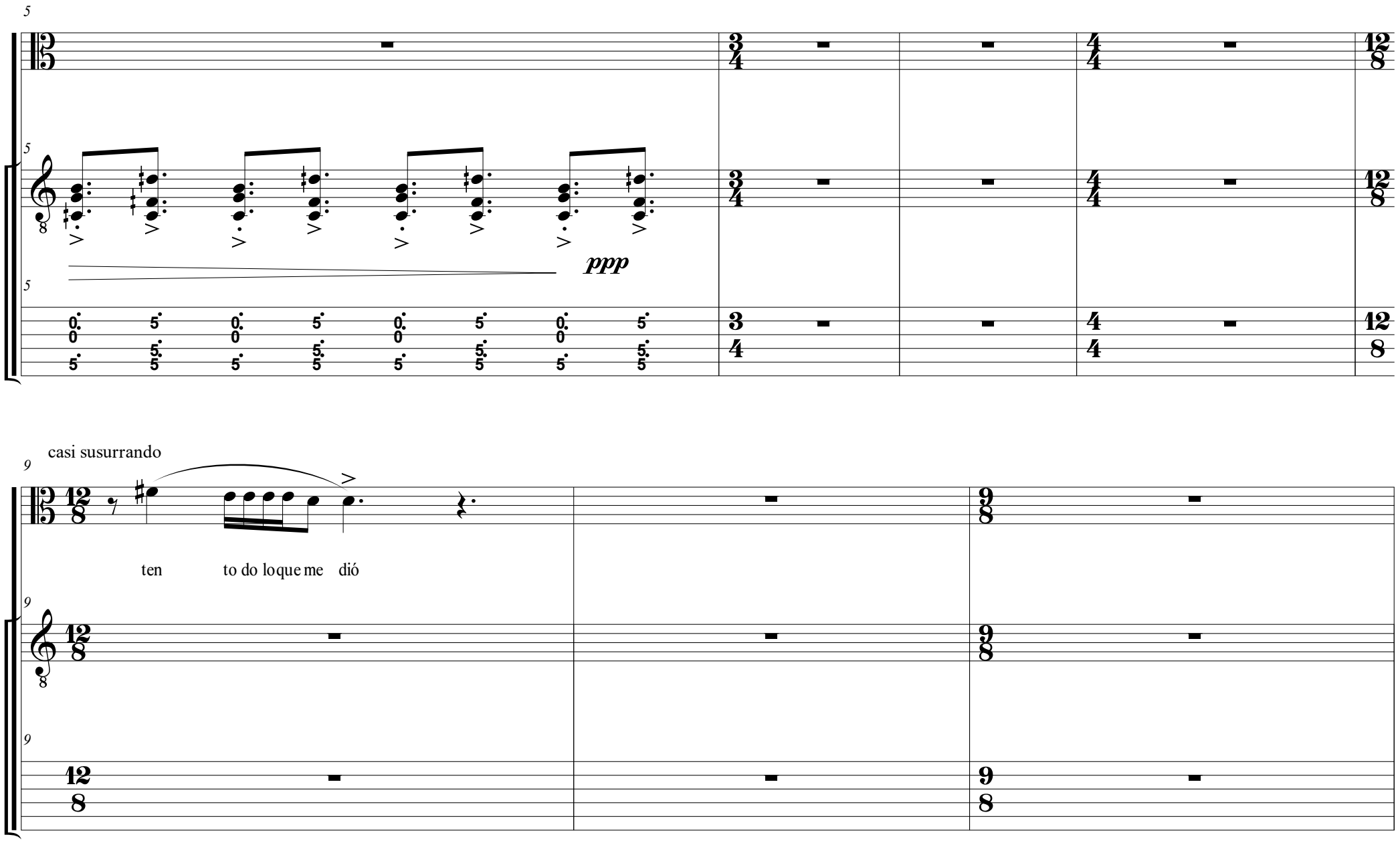
VI

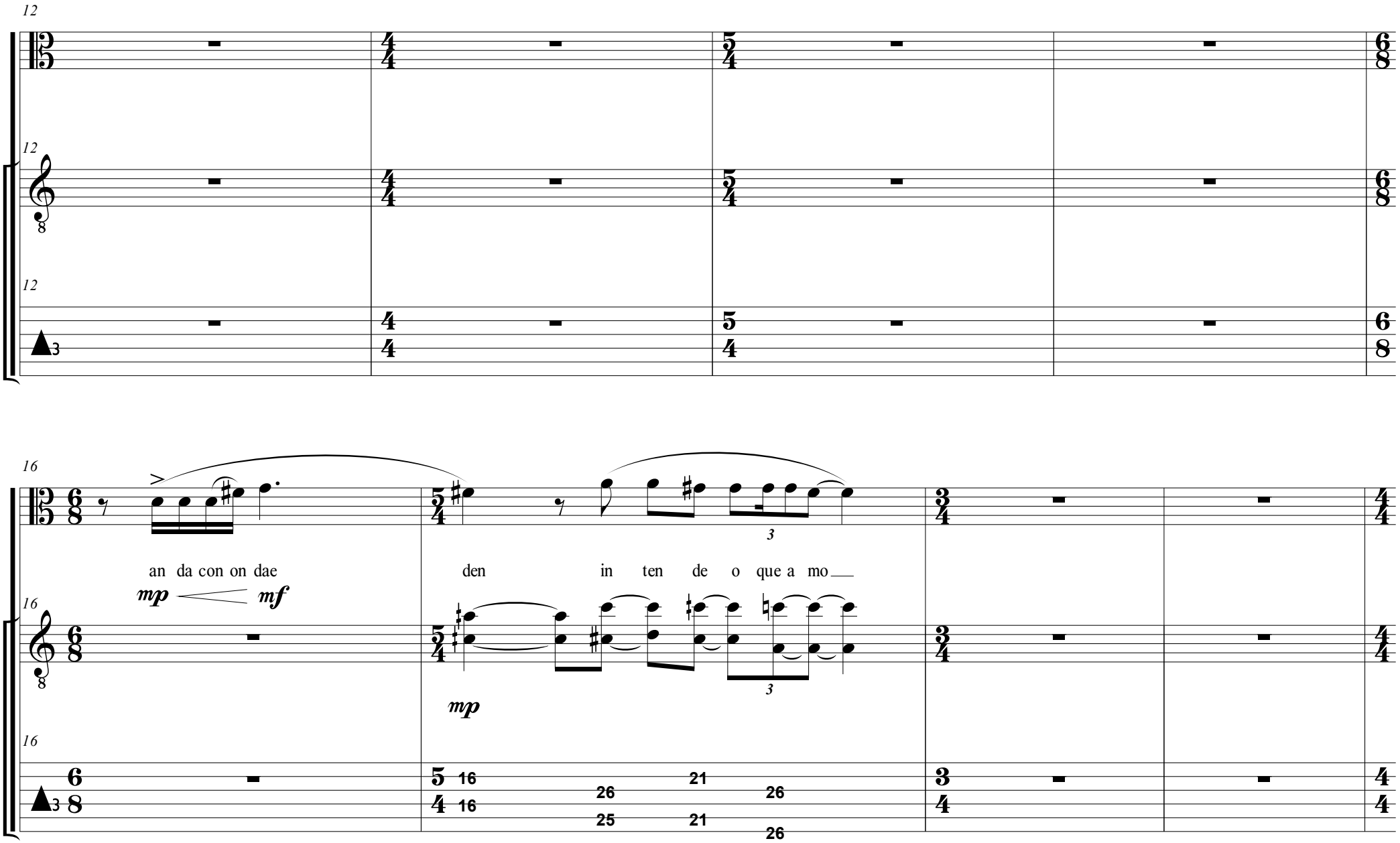
Voz y guitarra con diapasón A3.

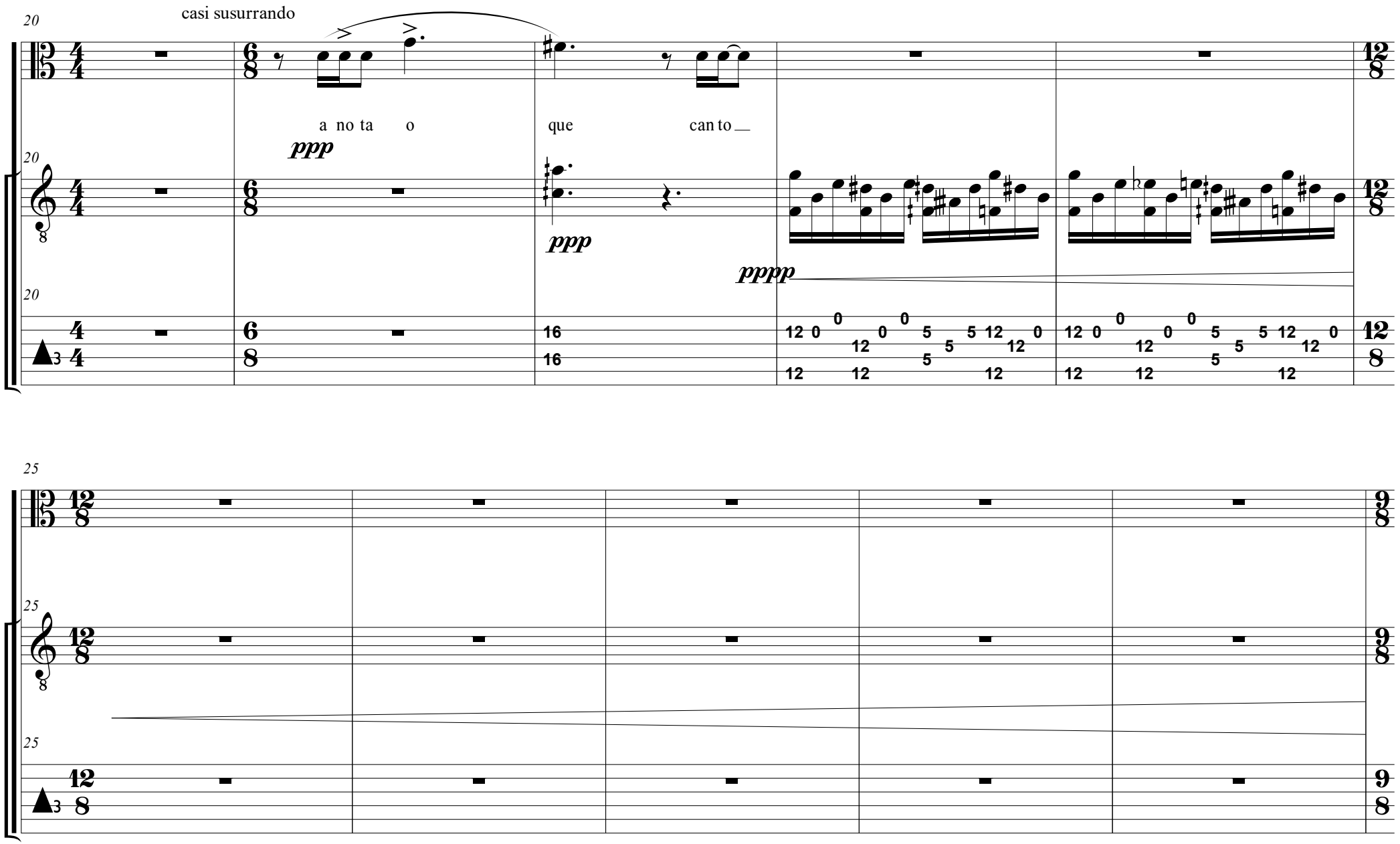
Sebastián Nabón

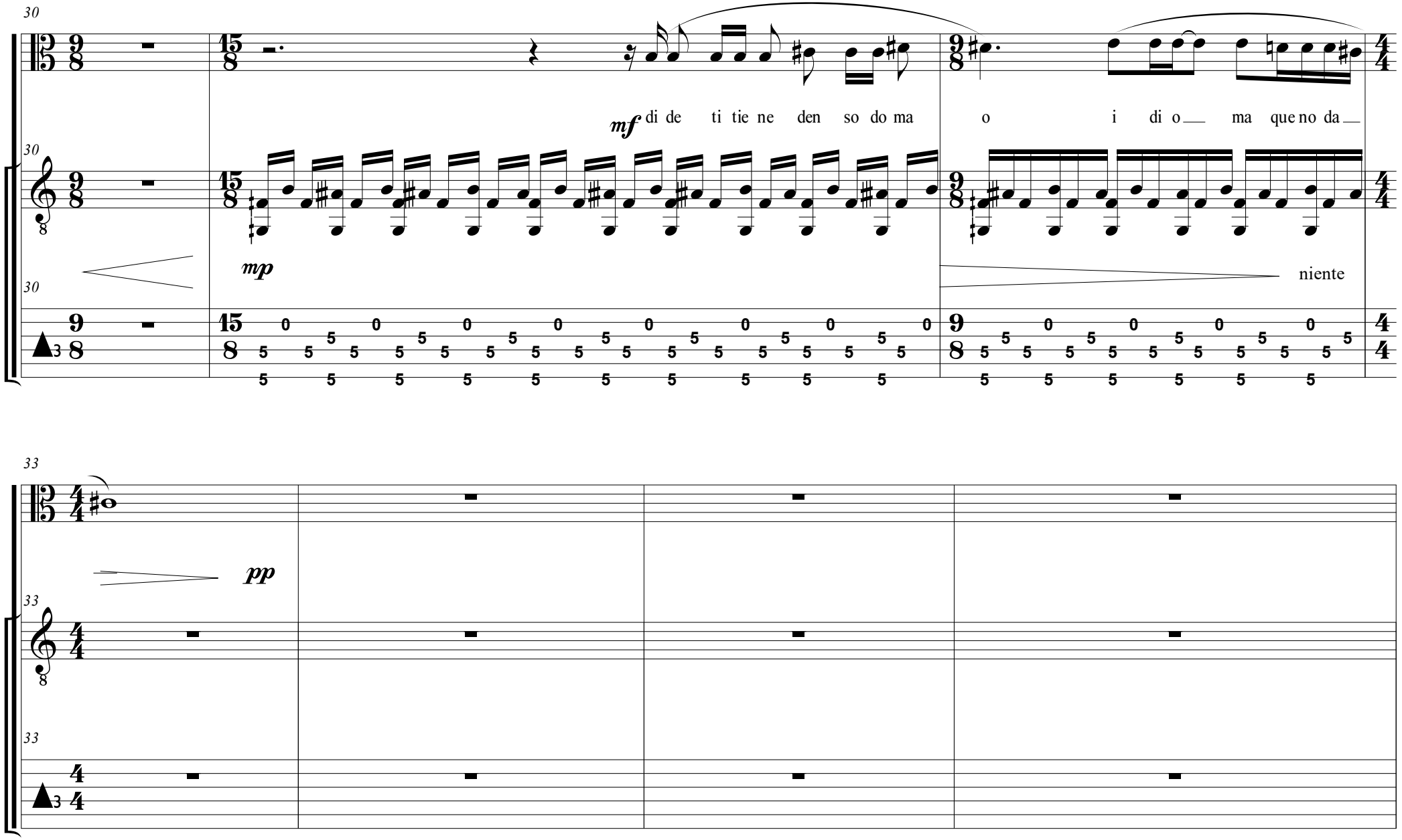
Durante la canción D3 cambia a A2.

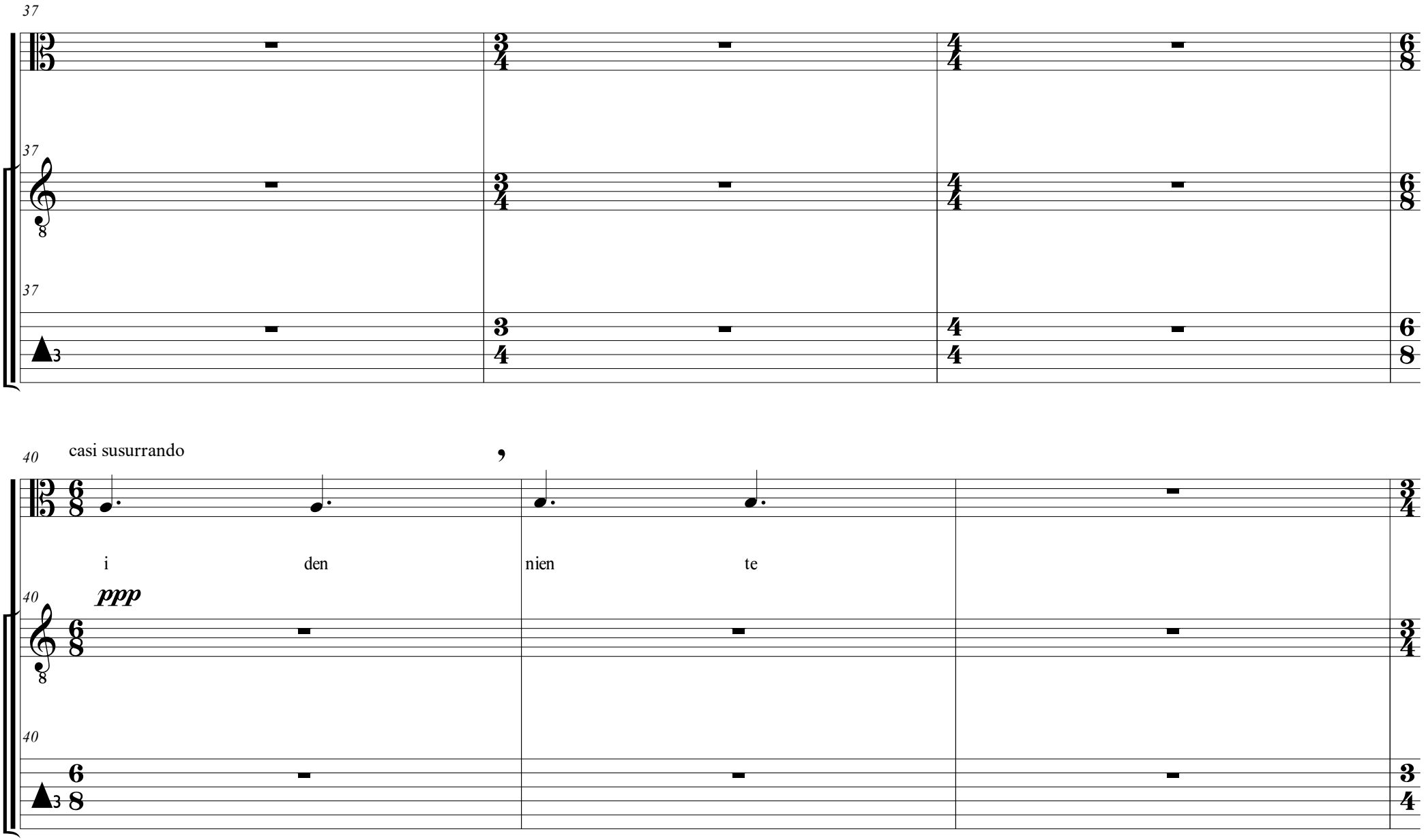


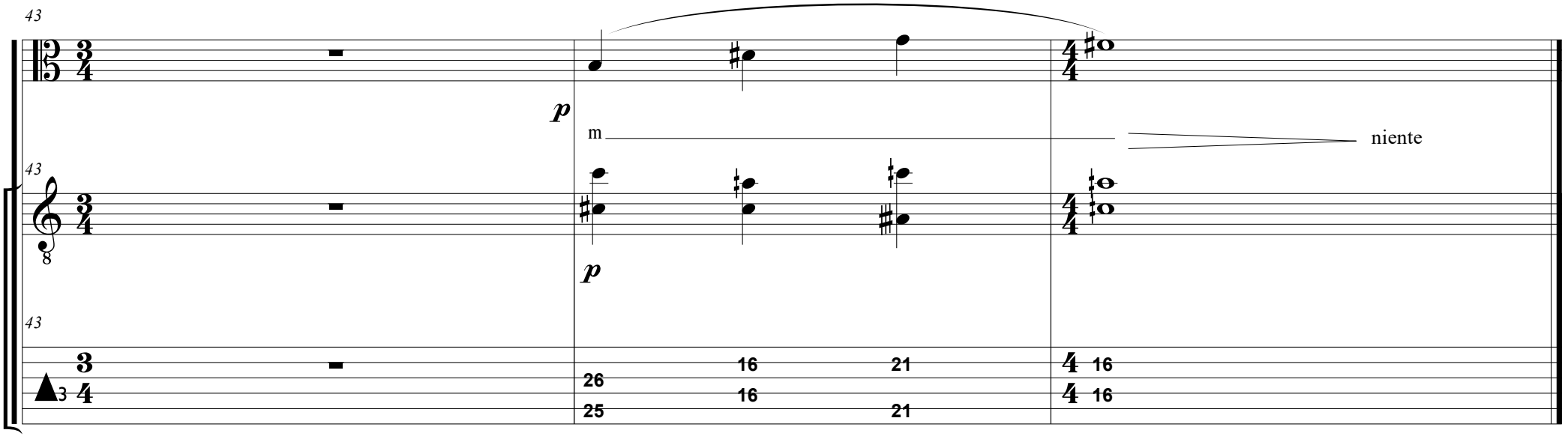

5
ppp
9
casi susurrando
ten to do lo que me dió


12
12
12
16
an da con on dae
mp
mf
den in ten de o que a mo
mp
16
16
16
26
25
21
21
26
26


20
casi susurrando
a no ta o
que
can to
ppp
ppp
pppp
25


30
mf
di de ti tie ne den so do ma
o i di o ma que no da
mp
niente
33
pp


37
37
37
40
casi susurrando
i den nien te
ppp
40
40


43
p
m
niente
43
p
43
26
25
16
16
21
21
16
16

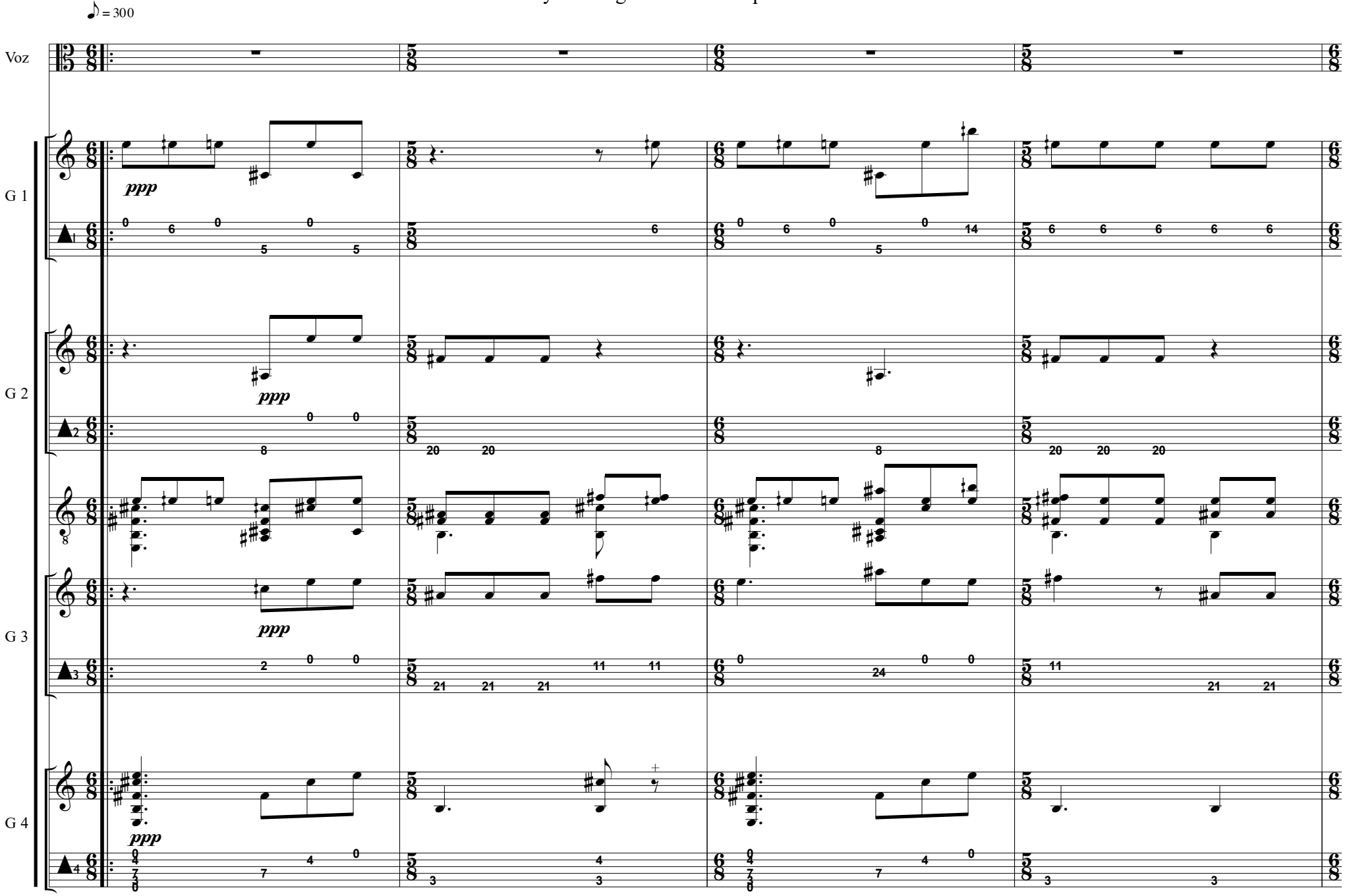
VII

Voz y cuatro guitarras con diapasones armónicos.

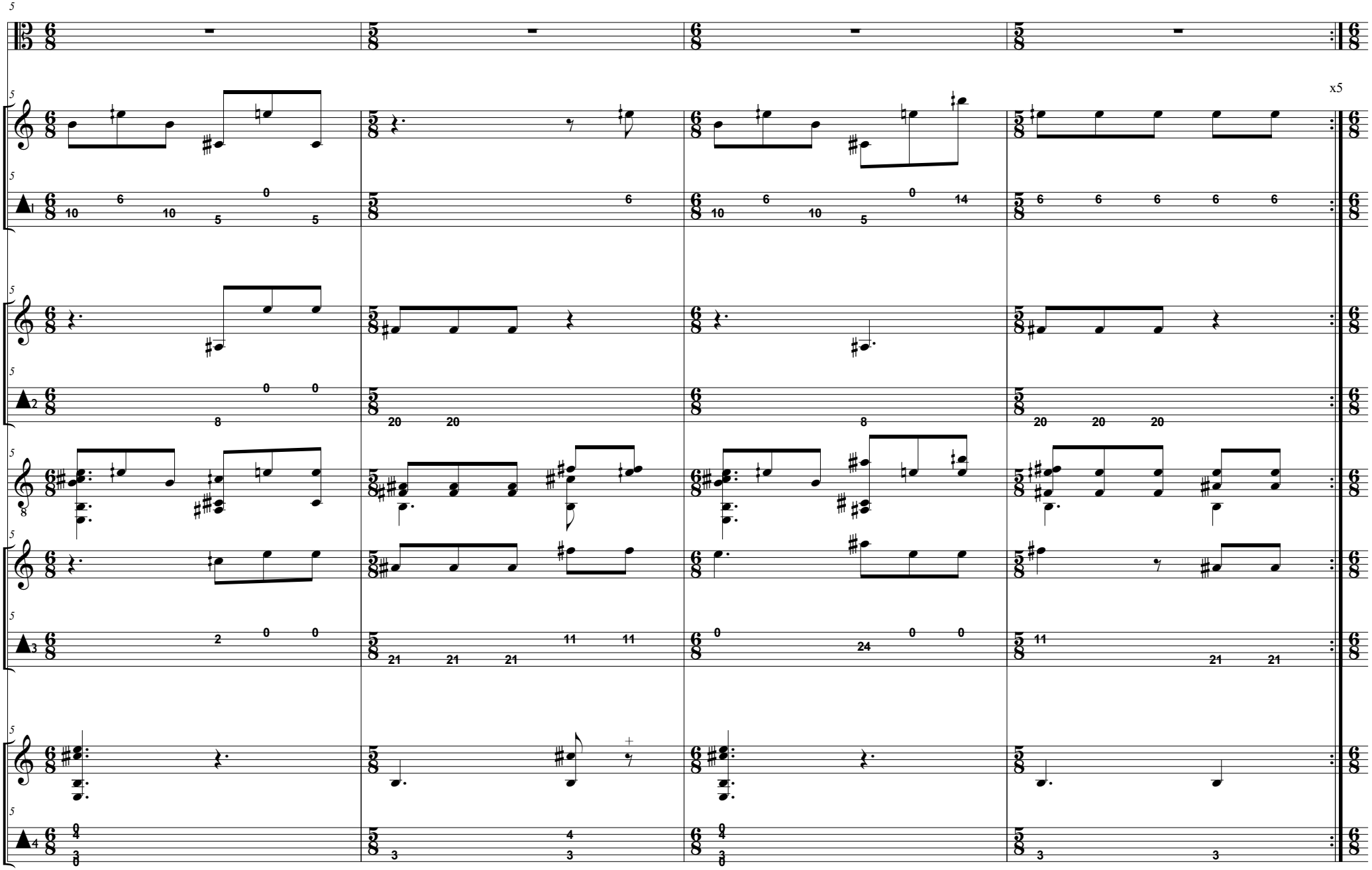
VII

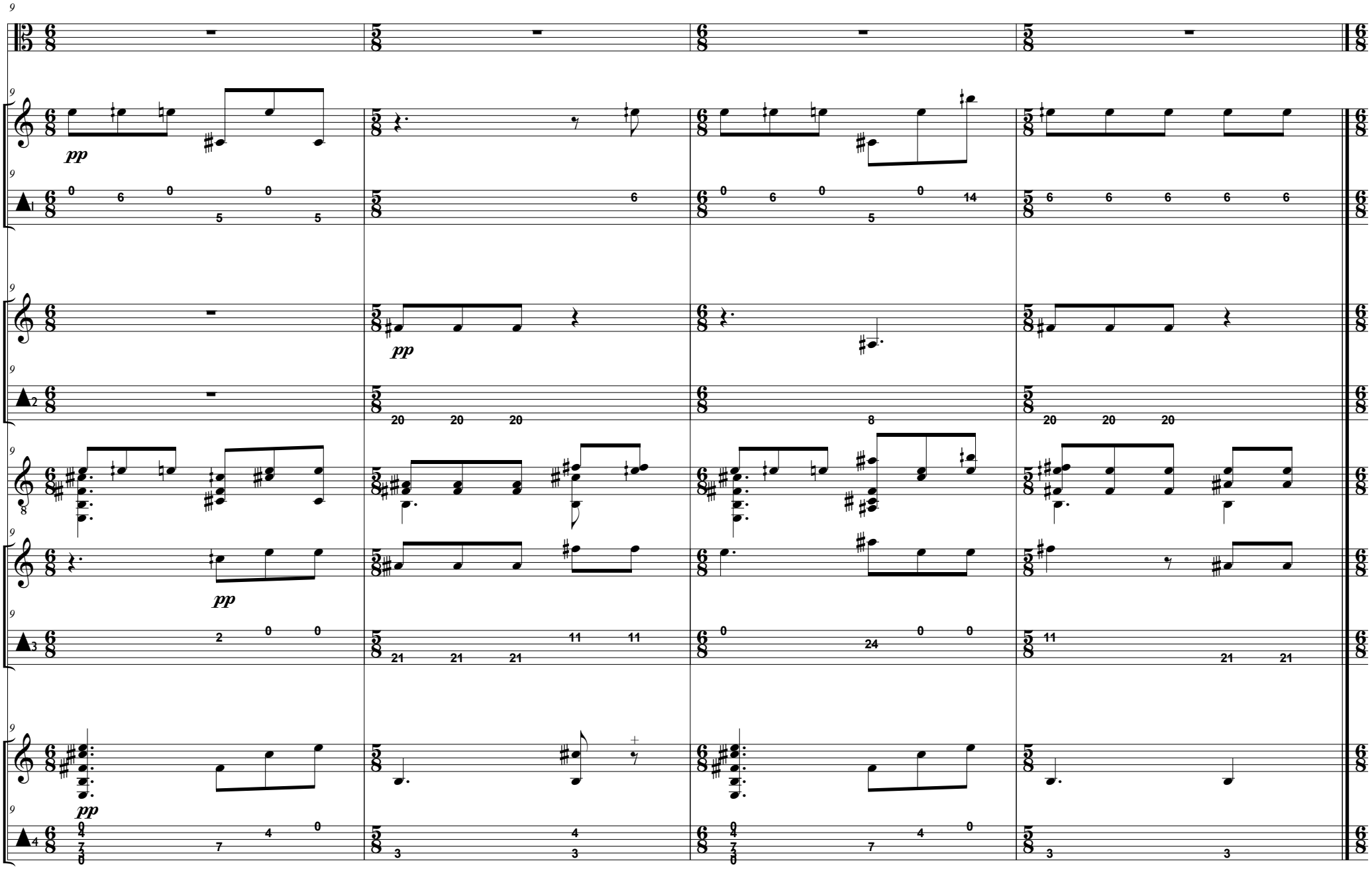
Voz y cuatro guitarras con diapasones armónicos

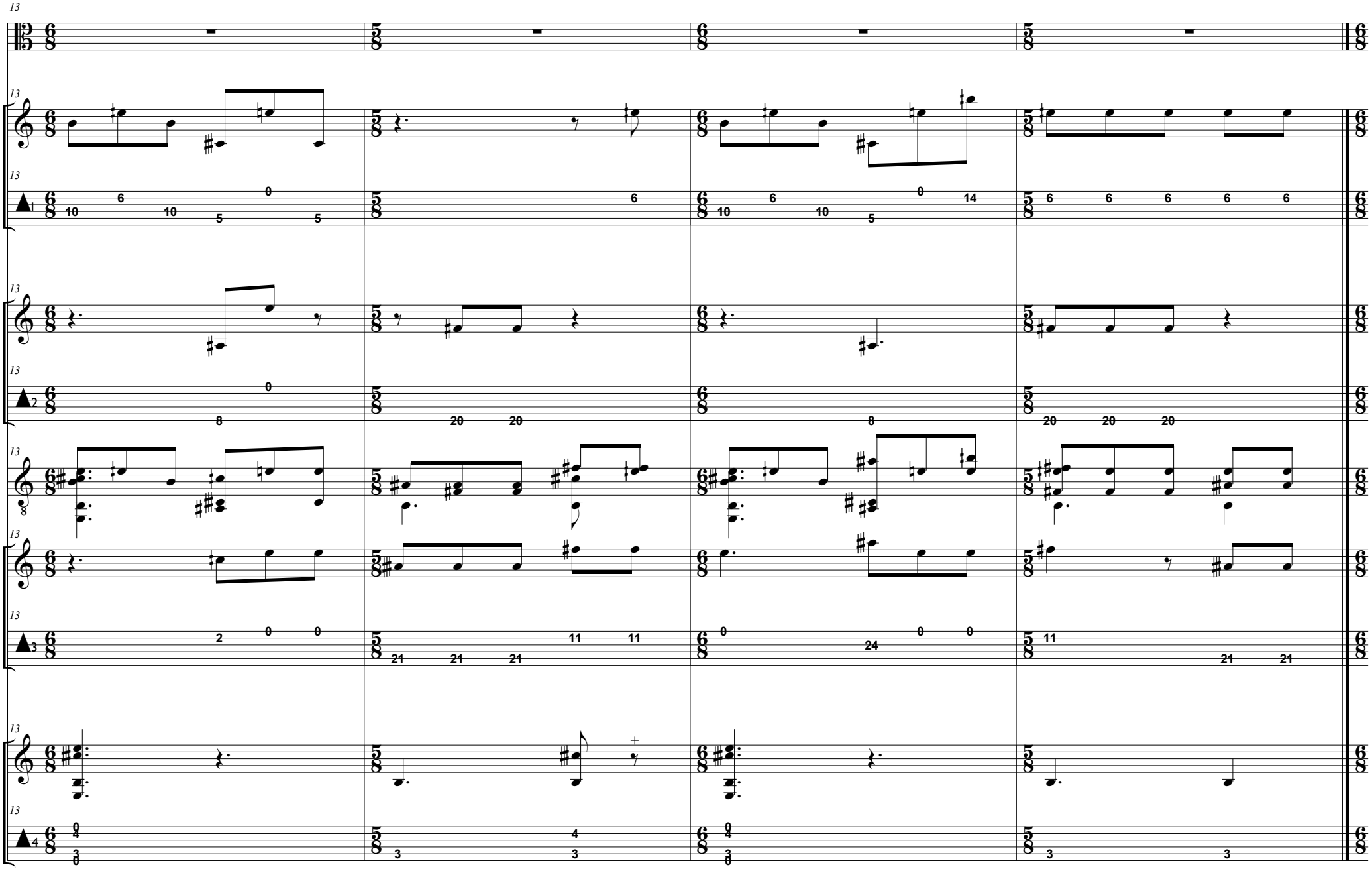
Sebastián Nabón

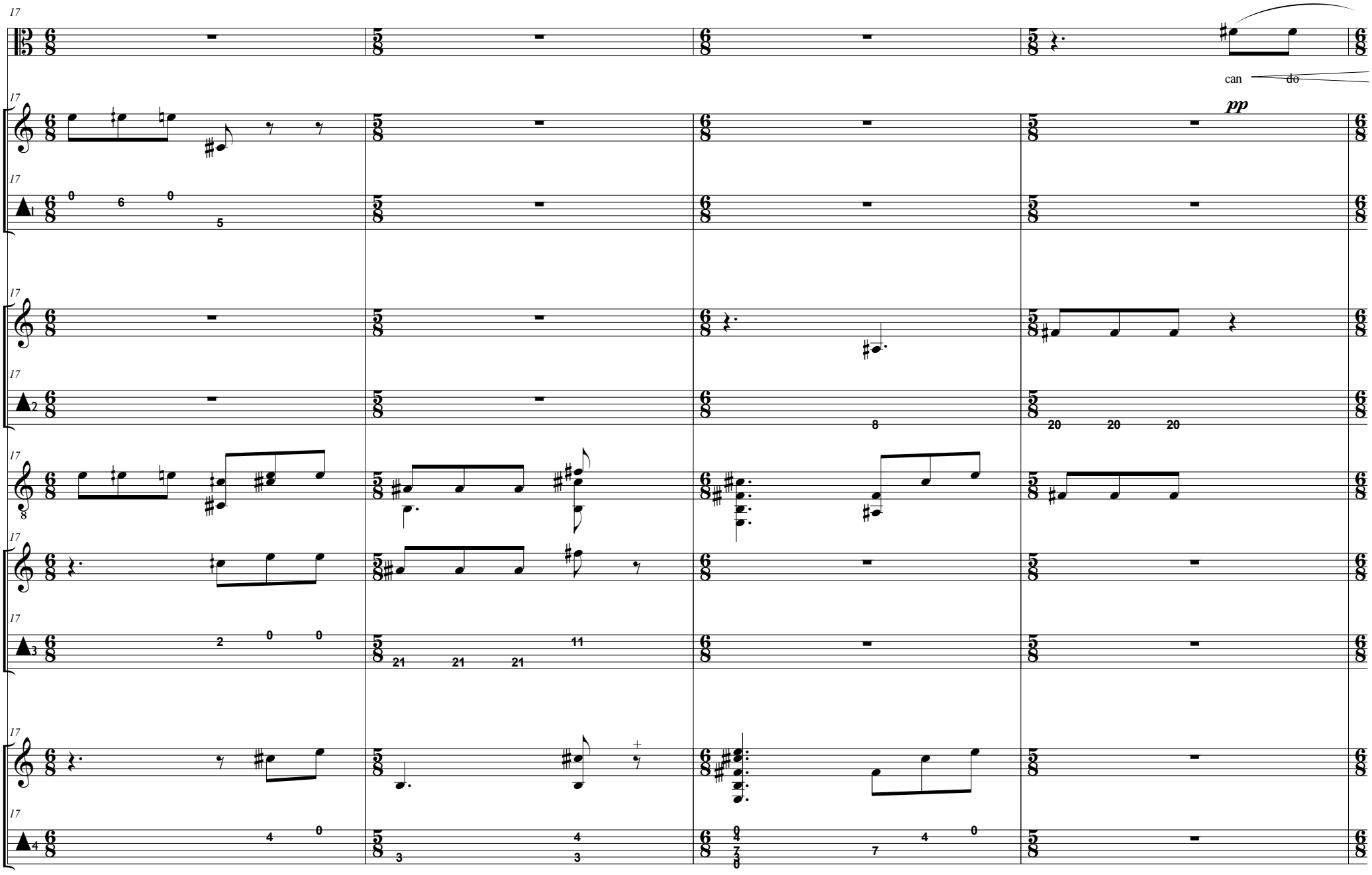


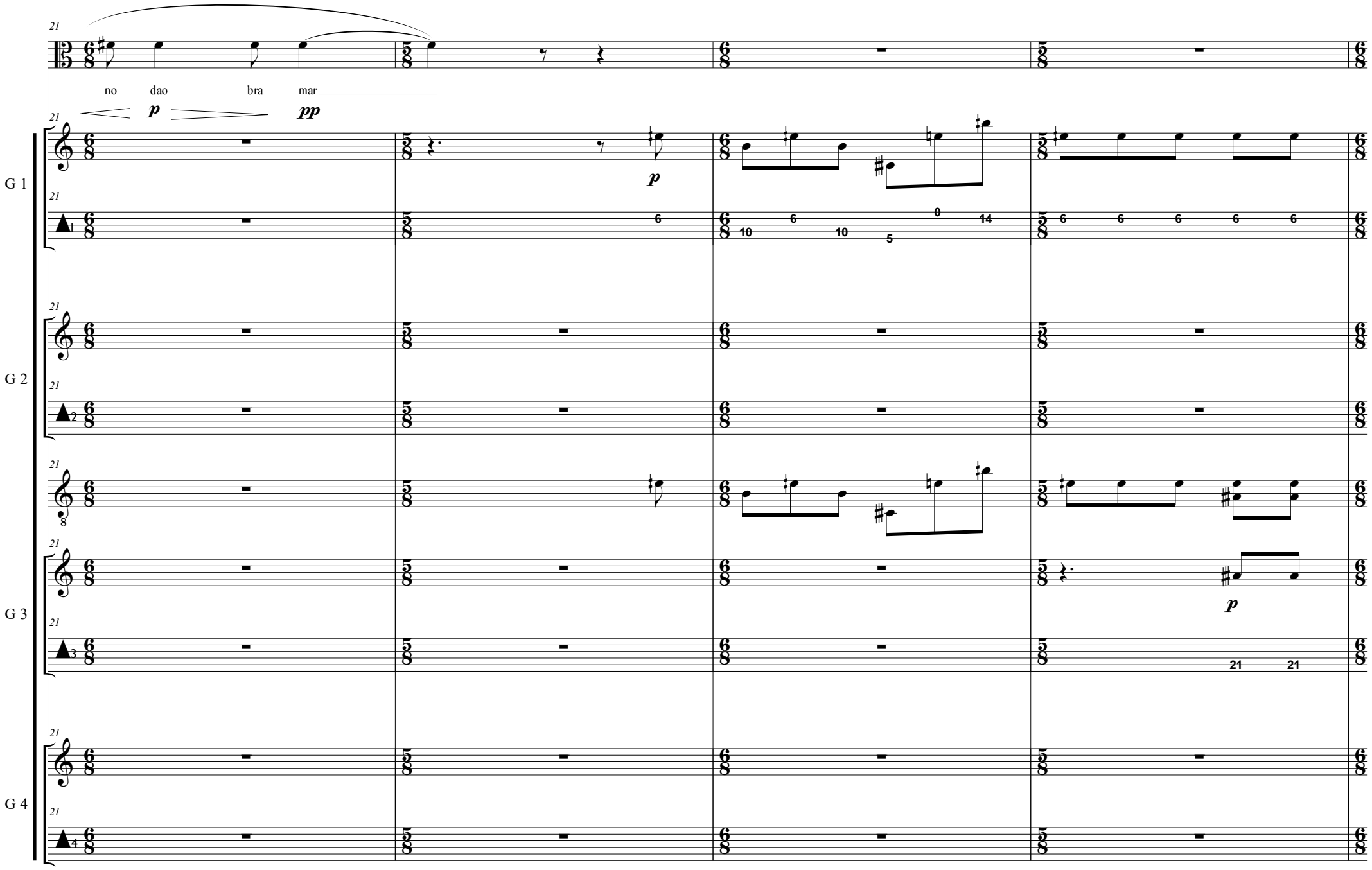
VII

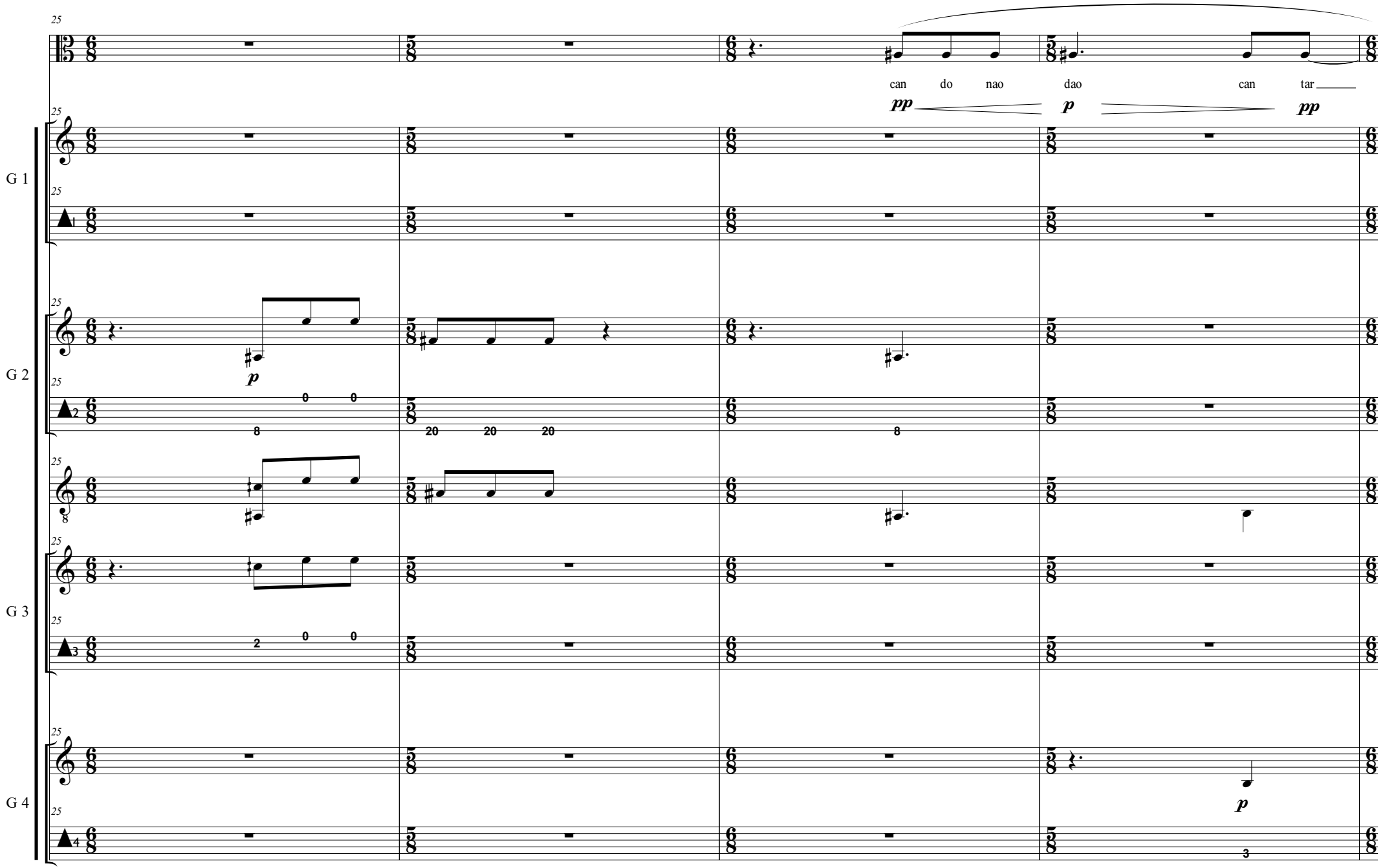


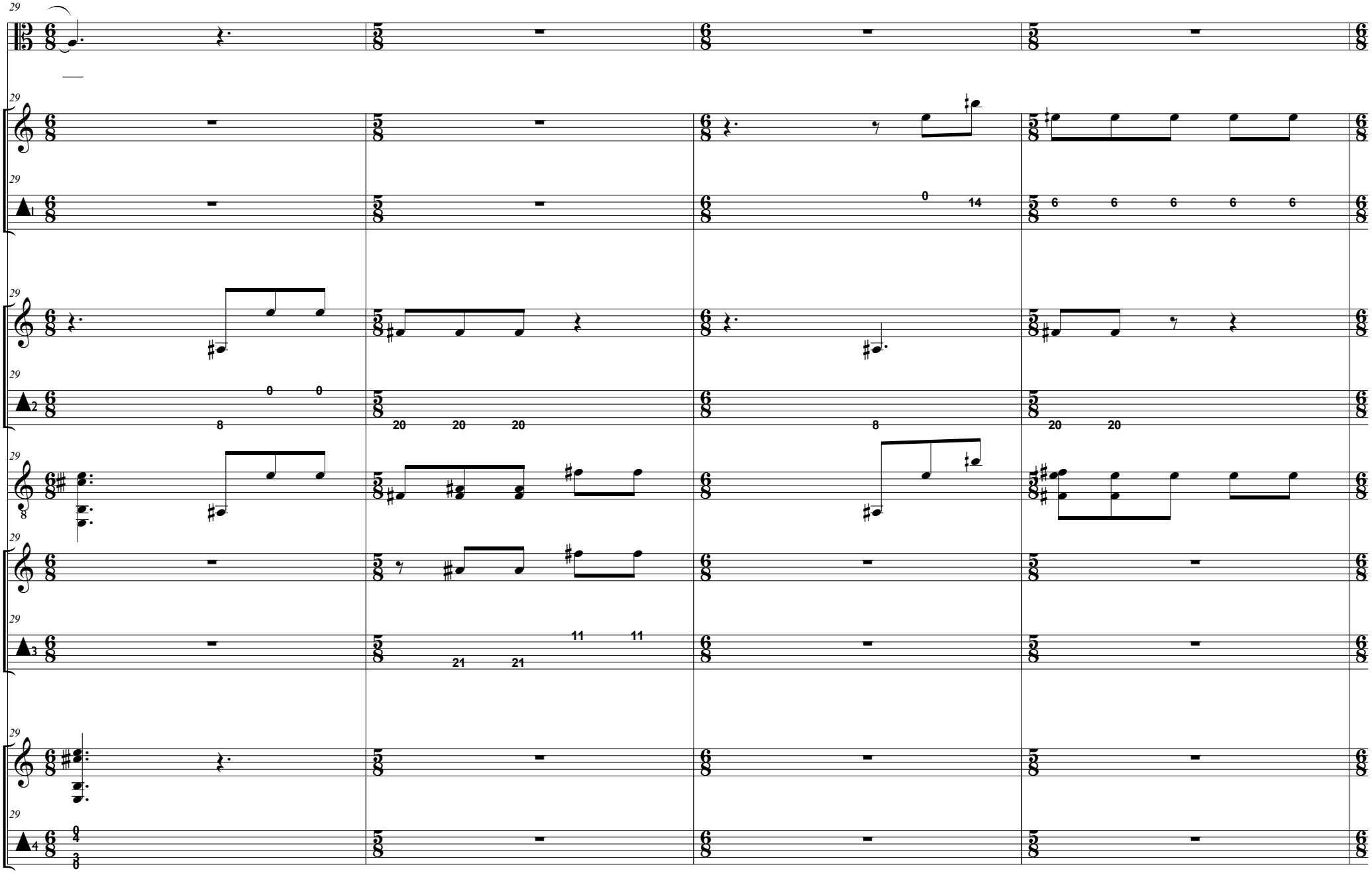

G 1
G 2
G 3
G 4
pp
pp
pp
pp

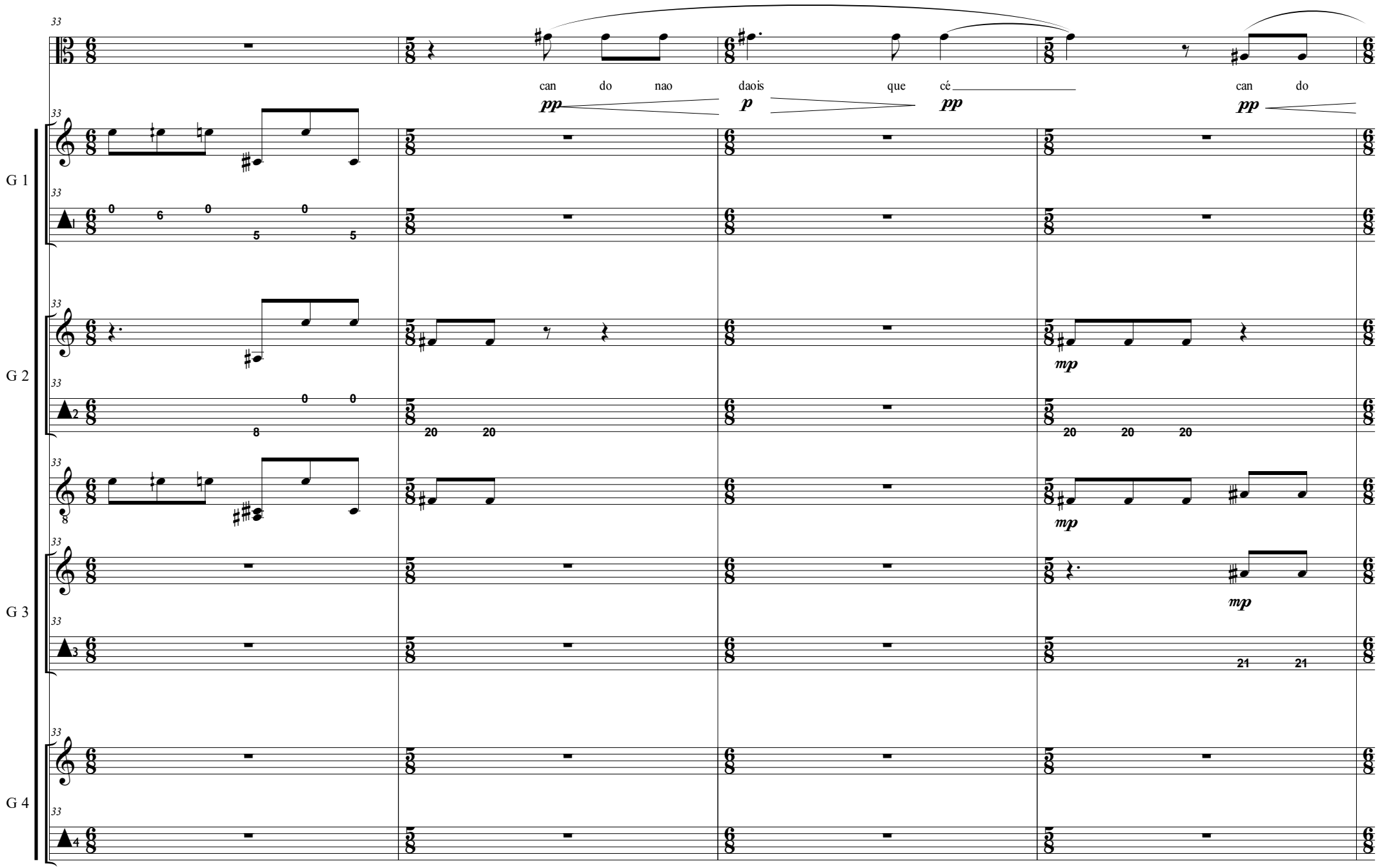

G 1
G 2
G 3
G 4

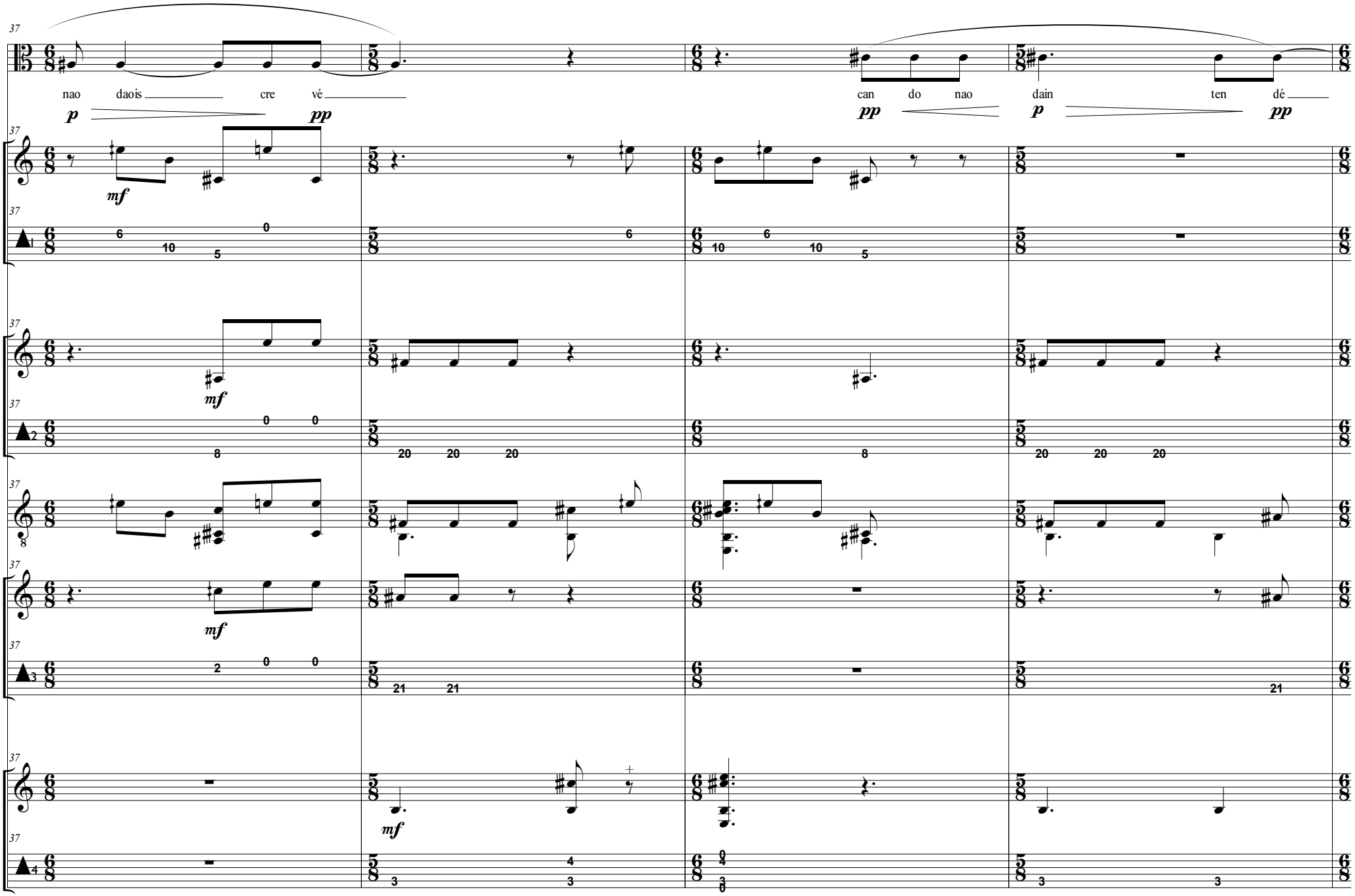

G 1
G 2
G 3
G 4
can
do
pp

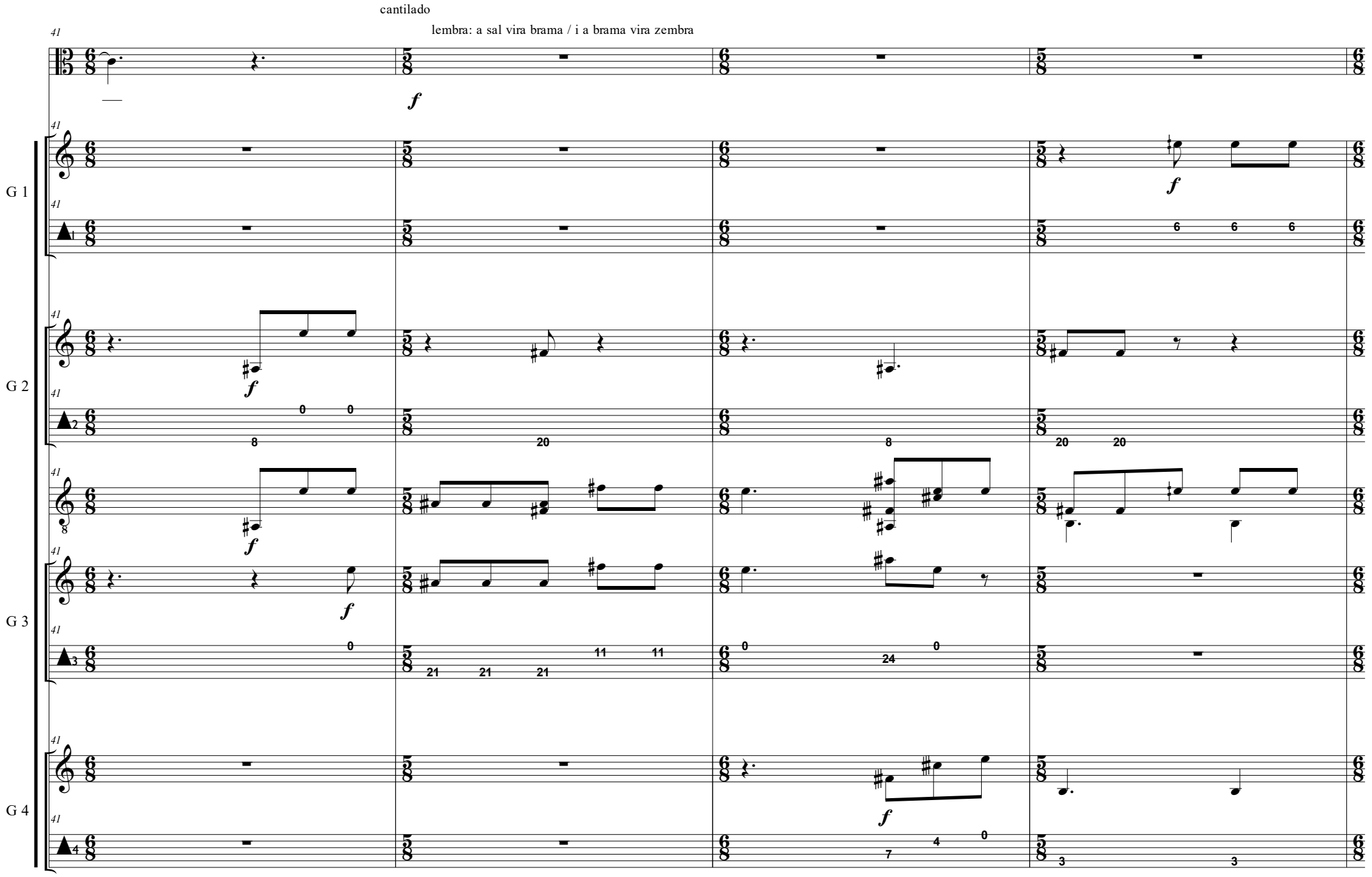

21
no dao bra mar
p pp
G 1
G 2
G 3
G 4
p
p
10 6 10 5 0 14
6 6 6 6 6
21 21

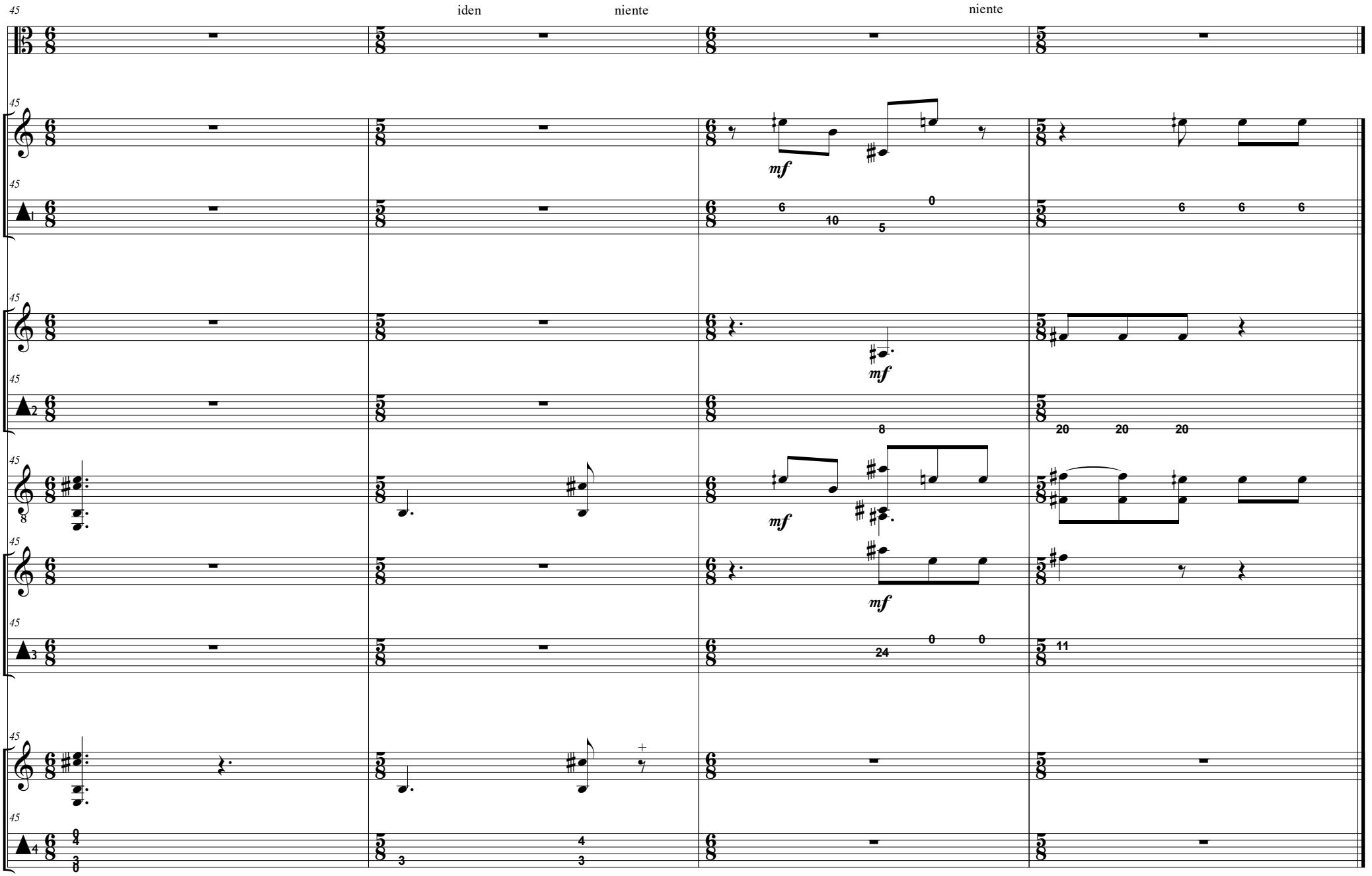

G 1
G 2
G 3
G 4
can do nao dao can tar
pp p pp
p
p


G 1
G 2
G 3
G 4


33
can do nao daois que cé
pp p pp
can do
pp
G 1
G 2
mp
mp
G 3
mp
G 4


37
nao daois cre vé
p mf pp
can do nao dain ten dé
pp p pp
G 1
G 2
G 3
G 4


cantilado
lembra: a sal vira brama / i a brama vira zembra
G 1
G 2
G 3
G 4


45
iden
niente
niente
G 1
G 2
G 3
G 4
mf
mf
mf